الجمالية الفنية..
في مفردات العمارة الإسلامية

■ د. عفيف بهنسي*

مازال الحديث عن الجمالية مرتبطاً بالفكر الفلسفي، على الرغم من اتجاه الحداثة Modernity التي تحاول الانقطاع عن جميع الجذور الفكرية والحضارية، والخضوع فقط إلى مستحدثات العصر الحديث وتحولاته الانفجارية، إلى عدمية الخصوصية الإنسانية، حتى أصبح من الصعب اليوم استعادة قراءة منطلقات الجمالية في الفن الغربي الحديث [1].

وإذا ما تخلى مفهوم الجمالية الذي عرضه (كانط)، عن تبرير الفن الحديث. واكتفى بتبرير الفن التقليدي في الغرب، فإن (أدورنو) [2] وجد صعوبة واضحة في توضيح جمالية الفن الحديث الذي اعتمد على الفن بذاته كما أوضح (دوشان) Duchamps في أعماله منذ بداية القرن العشرين، أو اعتمد على السديمية في إنتاج فن تجريدي قيل إنه يعبر عن الجليل كما يقول (هيغل) [3]، أو عن الفاجعية والعدمية كما أوضح (نيتشه).

ومن الواضح أن انهيار الجمالية التقليدية في الغرب إنما تم بسبب طغيان التقنيات على وسائل الحياة، حيث أصبحت معياراً للتقدم والحضارة مما دفع (هيغل) إلى قرع جرس الإنذار، داعياً إلى العودة للجذور وتتمثل هذه العودة باعتماد الطبيعة كمصدر للجميل الكامل، والذي يحقق عضوياً ارتياحاً تذوقياً وحكماً حدسياً.

وكلن الركون إلى جمال الطبيعة، واستنساخها لتحقيق عمل فني خارج حدود الذات يعني الفضاء على الضفة الأساسية للفن، من حيث هو مكون ذاتي لجمالية محضة تلخص بهاء الطبيعة، حاملة صيغة إعادة الخلق والإبداع، وقديماً عرف أبو حيان التوحيدي الصناعة الفنية من أنها اقتضاء صور الطبيعة بفعل النفس [4].

وإذا كان الفن في الغرب قد التزم خلال قرون طويلة بالخضوع إلى الطبيعة والواقع ومعياره الإتقان والمهارة، فإن المصور المسلم سواء أكان مرقناً أو منمنماً، قد أمدّ المخطوطات بصور ترمز إلى الطبيعة والواقع دون أن ينسخها نسخاً، وكان بذلك أميناً على مفهوم الجمالية الفنية من أنها «تصور ذاتي للواقع و الوجود».

ومع اعتراف المصور المسلم بأهمية «الأشياء بذاتها» بكونها حاملة لنسبية جمالية بطبيعتها، عمد غالباً إلى رفع الأشياء إلى مستوى الجمالية المطلقة، عن طريق إضافة رسوم مجردة، لا ينفصل حبلها السرّي عن الطبيعة.

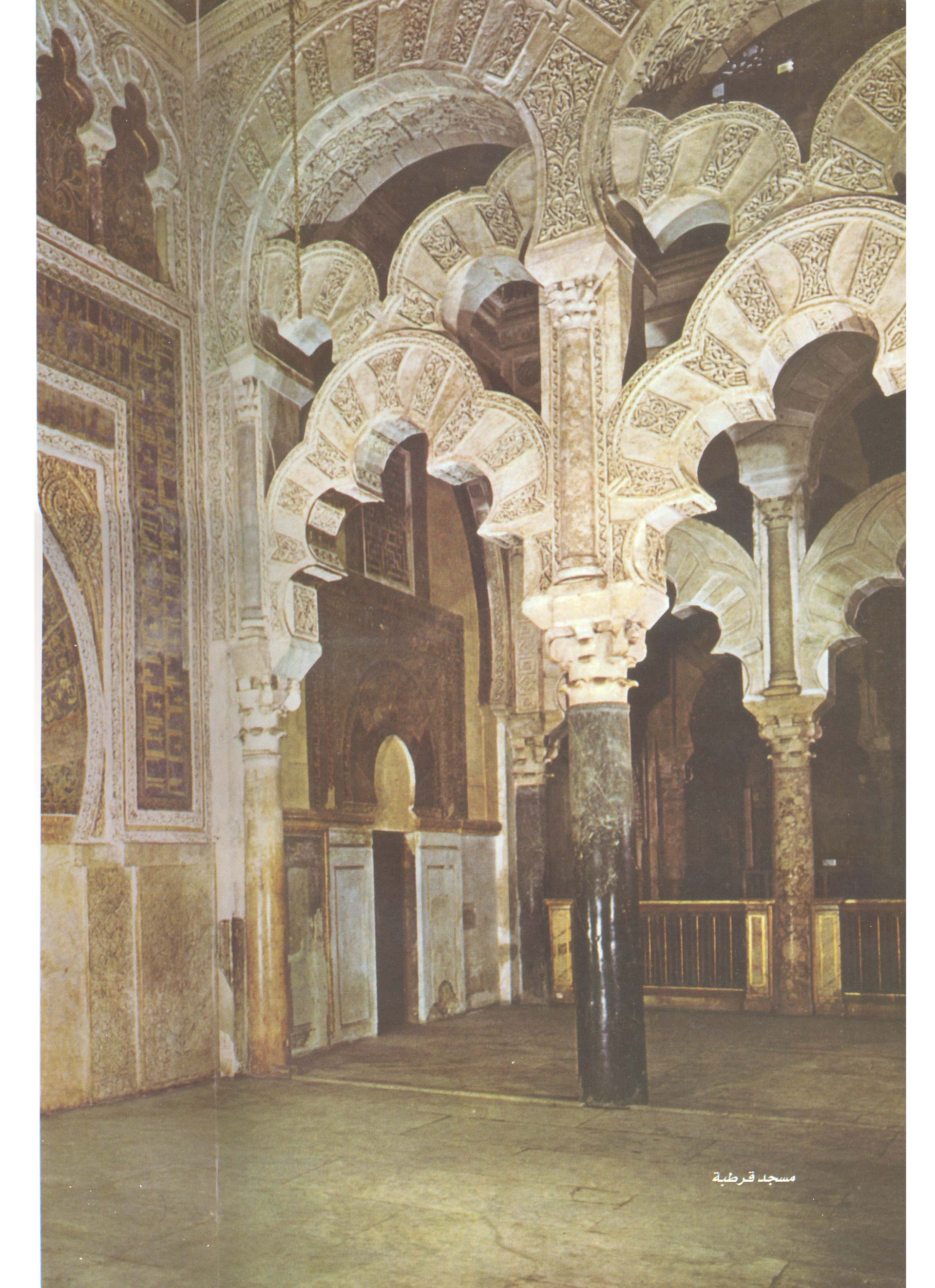
وهكذا انتقل التصوير الإسلامي من مرحلة الصناعة الفنية إلى مرحلة الإبداع ،وعندما تجاوزت الذات حدود الموضوع تحققت (التعددية) التي يتسم بها التصوير الإسلامي والعربي.

على أن هذه التعددية لم تلغ (الوحدة) التي دعمها الفكر الإسلامي التوحيدي، فجميع الأعمال التصويرية سواء أكانت تمثيلية كما في المنمنمات Miniature عند (بهزاد) أو كانت مرقنات Enliminure عند (الواسطي) أو كانت تجريدية كالرقش العربي Arabesque النباتي أو الهندسي، أو كانت

* مفكر وباحث في الفكر الجمالي وتاريخ العمارة.



مسجد قرطبة



مسجد قرطبة

كتابية استفادت من أساليب الخط العربي، هذه الأعمال لا تخرج أبداً عن مفهوم الوحدانية، سواء في التعبير عن المطلق أو في التعبير المجازي المحوّر عن الواقع والنسبي.

وهذه العلاقة الحميمية بين النص التشكيلي والفكر التوحيدي، كانت دائماً وعبر مراحل تاريخ التصوير الإسلامي أساس التعريف بالجمالية الإسلامية. صحيح أن الصور الإيضاحية التي زينت المخطوطات مثل مخطوط مقامات الحريري أو مخطوط كتاب الأغاني أو المخطوطات الفارسية ذكر أهمها ايتنهاوسن [5] كانت مجرد وريقات انتشرت بين صفحات المخطوط، فإنها لم تكن في نظر علماء الجمال ومؤرخي الفن أقل قيمة فنية من اللوحات المستقلة التي انتشرت منذ عصر النهضة. بل لقد رفعت هذه الصور الإيضاحية صفة المخطوطات، من موقعها كحاضن لمضمون فكري أو قصصي أو شعري، إلى حاضن لآيات فنية مازالت أنموذجاً عالياً لدراسة الفن التصويري الإسلامي.

ولم تكن المخطوطات وحدها حاضناً لآيات التصوير، بل كانت العمارة المجال الأرحب لاستيعاب آيات التصوير على اختلاف أشكالها. وتمتاز في أمرين أولاً إنها لا تحتمل الصفة الإيضاحية، أي لا تنتمي إلى الكتاب المخطوط، بل أصبحت في العمارة عاملاً عضوياً لتحويل العمارة، من مجرد بناء فراغي إلى كتلة فنية اندمجت فيها الصيغ التشكيلية.

وهكذا بدت جميع عناصر العمارة الإسلامية، مقرات جمالية مؤلفة من حامل معماري ومن تشكيل تصويري.

ثانياً إن الحامل في الفن المعماري، لم يكن مسطحاً حيادياً، كما كان على الورقة المصورة والقابعة بين طيات الكتاب، بل أصبح في العمارة هيكلاً حسب الوظائف المختلفة، كما في المحراب والمنبر والمئذنة والأبواب والأحواض والكتبيات ، هذه المفردات التي تؤسس جمالية العمارة الإسلامية.

لقد وجد المعمار في الرقش العربي فرصة واسعة لتجميل مفرداته المعمارية، حتى أصبحت الزخارف من خصائص العمارة الإسلامية الأساسية.

ويبدو الرقش على شكلين، الرقش الهندسي وهو تعبير عن جوهر الأشياء التي تتضافر جابذة نابذة لتكوين شبكة تستوعب فراغاتها عناصر زخرفية دقيقة، وغالباً ما تبدأ الشبكة من نقطة مركزية هي قطب شكل هندسي، مثلث أو مربع لا يلبث بتضاعفه أن يشكل نجمة تمتد أطرافها عبر الشبكة العنكبوتية، ولهذه الفراغات الهندسية دلالات صوفية، حتى أن النجمة سواء أكانت سداسية أو كانت ثمانية فهي تعبر عن (الكون) أو عن (القوة المطلقة) التي تخلق الكون، ولقد أشار الصوفيون، ابن عربي وإخوان الصفا إلى هذه الدلالات.وشواهد هذا الرقش الهندسي غالباً ما تكون خشبية بارزة أو خزفية ملونة.

أما الرقش النباتي فهو تأويل لأوراق النباتات ولذلك أطلق عليه (التوريق)، نراه منتشراً بخاصة على واجهات الأبنية الإيرانية في أصفهان وسمرقند وتبريز وكاشان، معبراً عن التبتل والإلحاح لتقوى الله.

وإلى جانب الرقش العربي بنوعيه الهندسي والنباتي، نرى أحياناً تشكيلات تصويرية واقعية على ألواح خزفية كما في مسجد شيراز. أو نرى تشكيلات من الخطوط الكتابية الشطرنجية في مدفن الشيخ صفي الدين في أربيل، أو خطوط كوفية على عنق قبة مدفن شاهي زنده في سمرقند. أو خطوط موزونة، كالخط الكوفي أو كالخط الثلث الذي يحمل آيات قرآنية توزعت حجرية بارزة خارج وداخل المباني ، أو على شكل ألواح خزفية ملونة، كما في الأبنية الفارسية .

وهذه العناصر الرقشية أو الخطية تؤلف تشكيلات جمالية مجردة، اختص بها الفن الإسلامي مبتعداً عن التشكيلات التمثيلية خشية الانزلاق إلى وهم المقدرة على الخلق، وهي صفة أساسية خاصة من صفات الله تعالى، وفي الحديث الشريف «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله».

وتلتحم جمالية العمارة مع جمالية التصوير في الفن الإسلامي. ويجب الاعتراف أن التصوير كان وسيلة أساسية في تكوين العمارة الإسلامية، يشهد على ذلك التصوير في العمائر الأولى، في قبة الصخرة، وفي الجامع الأموي، وقصر الحير وقصر المفجر والمشتى وقصر الحمراء، وامتد هذا التأثير المباشر إلى أبنية العصور اللاحقة،في العصر العباسي مما نراه في سامراء، وفي العصر الفاطمي في مصر، وعصر المرابطين والموحدين في المغرب، ثم العصر المملوكي والعثماني، ومازال مسجد مدرسة السلطان حسن المملوكي في القاهرة (1363) ومسجد السليمانية العثماني في استانبول للمعمار سنان (1557)، مثالين على أثر التشكيل الفني في تأسيس العمارة وتحديد هويتها وأسلوبها.

وإذا كانت الجمالية التشكيلية تعتمد على المنظور الروحاني في التصوير التمثيلي أو تعتمد على التجريد وإملاء الفراغ في الرقش العربي، فإن الجمالية المعمارية تقوم في العمارة الدينية والعمارة المدنية على قواعد المقياس الإنساني، أي تبقى العمارة خادمة لحاجات الإنسان وظروفه ومتطلباته الاجتماعية ،أو ملبية لضرورات التكيّف مع المناخ والبيئة الاجتماعية.

وإلى جانب المقياس الإنساني الذي فرض نفسه على جمالية العمارة، كان الإبداع خاصة أساسية في العمارة الإسلامية، تمثلت في تعدد الأساليب بين المشرق والمغرب الإسلامي، وبين عصر وآخر من العصور التي تعاقبت على الأرض التي وأتت شعوبها بالإسلام.

لقد توزعت الجمالية التشكيلية على جميع مفردات العمارة الإسلامية، وأول العمائر التي حفلت مفرداتها بالجماليات التشكيلية هو مسجد الرسول في المدينة المنورة ، إذ حفل منذ البداية بوجود منبر بسيط ومحراب باتجاه القبلة، ولم تكن هذه المفردات الوظيفية الأولى مقرونة بجمالية معمارية أو تشكيلية، ولكنها لم تلبث بعد توسيع المسجد، أن أصبحت مجالاً لاستيعاب عناصر جمالية تصورها Souvagel في كتابه عن هذا المسجد[6].

بيد أن تقاليد الفن التي كانت سائدة في جميع المناطق قبل الفتح الإسلامي، من الهند إلى الأندلس، استمرت مع متابعة السكان تلبية الفاتح الإسلامي الجديد في إعمار بلادهم، مما طبع العمائر الأولى في مرحلة الانتقال، بطابع الفن الساساني أو الفن البيزنطي.

ولعل جامع قرطبة الكبير يوضح هذا التأثير الفني المحلي في القسم الأول الذي أنشأه عبد الرحمن الداخل (786) ، ولكن هذا التأثير لم يلبث أن تضاءل في القسم الذي أنشأه عبد الرحمن الأوسط (848) ، ولكن في القسم الثالث الذي أنشئ في عهد الحكم الثاني (965). وفي القسم الرابع الذي أنشئ في عهد الحاجب المنصور (992) نرى بوضوح ظهور جمالية فنية تستمد أسسها من الفكر الإسلامي، وليس من تقاليد العمارة الإسبانية التي كانت قائمة في ذلك العصر.

وهكذا فإن انتشار مفردات معمارية ذات خصائص جمالية كانت الأساس في إبداع فن إسلامي محض، مستقل عن أي تأثير سابق، ومتنوع بحسب اختلاف الحواضر والعصور.

وإذا كان مسجد الرسول في المدينة قد حدد الأنموذج المعماري Archétype، لبناء المساجد اللاحقة، فإن تقدم الحضارة الإسلامية بسرعة لا مثيل لها، تمثل في ضخامة العمائر، بوصفها رمزاً لنظام الحكم الجديد القائم على مبادئ الدين الإسلامي، وبوصفها صورة للجمالية الناشئة.

وكان المسجد الأقصى أروع نموذج متكامل لعمارة اجتمعت فيها الجمالية المعمارية التي تحدث عنها بوركارت[7]. والجمالية التشكيلية التي توسع في توصيفها كريزويل Creswell في كتابه الكبير[8].

والعمارة الإسلامية كغيرها من العمارات مؤلفة من مجموعة غير محدودة من المفردات التي كانت أساس التشكيل الفني، كما هي أنموذج لجمالية العمارة، سواء كانت هذه العمارة دينية أو دنيوية، مع الإشارة إلى اختلاف نوعية هذه المفردات بينهما.

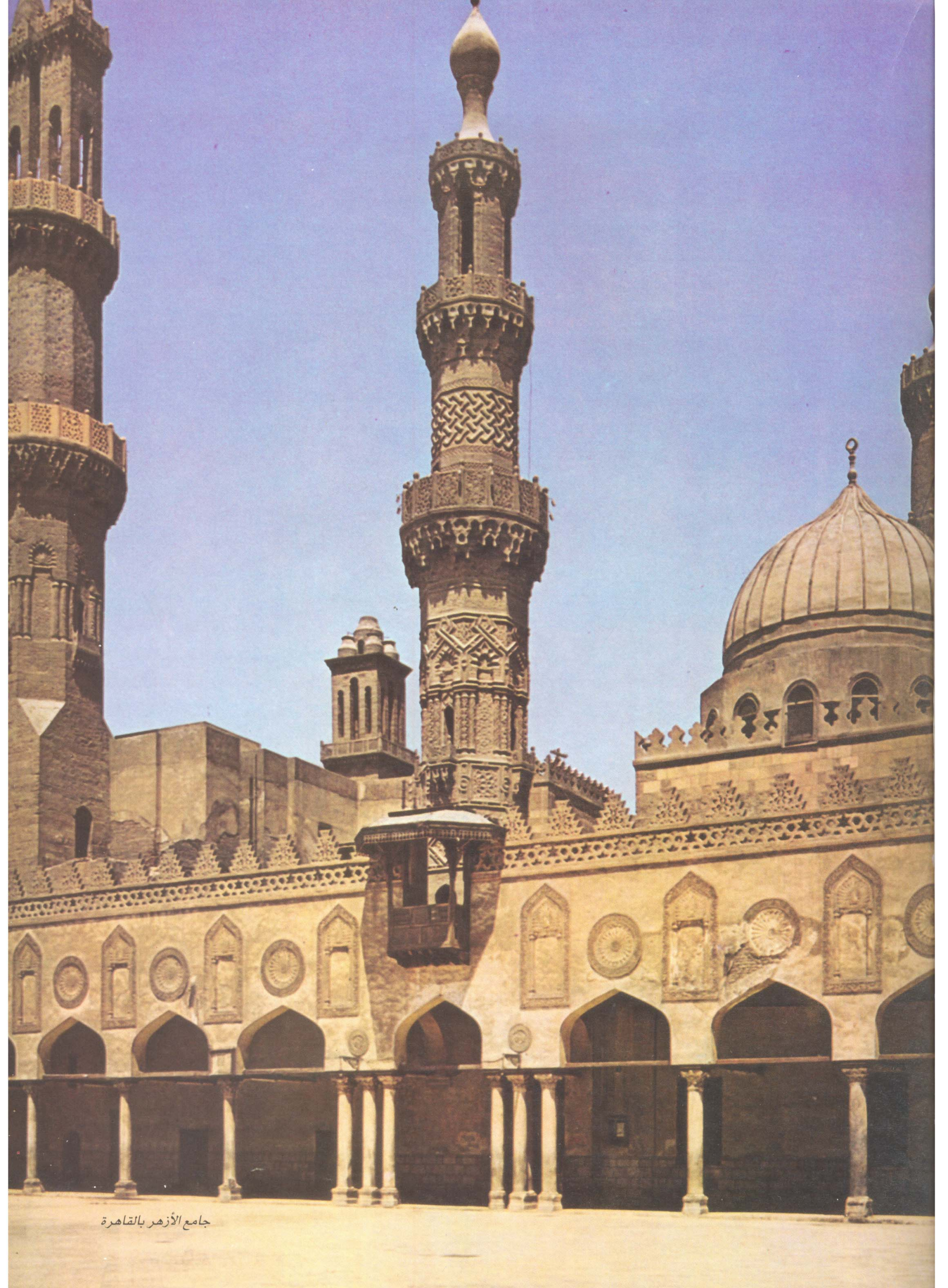
بدت العمارة الدينية وأهمها المساجد، مؤلفة من حرم مغطى يحتوي على المنبر والمحراب والسدة أحياناً، ومن فناء سماوي يسمى الصحن مزود ببرك مائية للوضوء، وقد يحاط بأروقة.

وتنفتح من الحرم والصحن أبواب، كما ترتفع فوق الحرم غالباً قبة، وتنهض المئذنة أو المآذن في أطراف المسجد.

كان على المعمار أن يفسح في المسجد وبخاصة في الحرم، المجال لتغطية السقوف والجداران بألواح تشكيلية فسيفسائية كما في قبة الصخرة والمسجد الكبير في دمشق ([8]. أو تصويرية ملونة كما في سقف الجامع الكبير في صنعاء [8]، والذي أنشئ بأمر الرسول منذ العام الهجري السادس.

ولكن الجمالية التشكيلية لم تسعف جدران وسقوف المسجد فقط، بل انتشرت في المفردات الأخرى، وبخاصة المحاريب والمنابر.

وأقدم (محراب) بسيط في تكوينه المعماري غزير في تشكيلاته الفنية كان محراب المسجد الأقصى (691) والمؤلفة عناصره من شبه عمودين يحملان قوساً مؤطراً. ولقد تحدث عن هذا المحراب الشافعي [9]، وحسب دراسته يراه أول محراب إسلامي. ثم تنوعت عناصر الجمالية التشكيلية في المحاريب، فنراها في جامع الحلوية بحلب، خشبية كمحراب المسجد الأقصى، ذات رقش هندسي، ثم نراها حجرية مفرغة



جامع الأزهر بالقاهرة

في محراب جامع قرطبة (836) و كما نراها حجرية غزيرة متشابكة وملونة في مسجد السلطان مؤيد (1420) في القاهرة، ولكننا في سوسة (851) نرى المحراب مقتصراً على جماليته المعمارية مجرداً من الجمالية التشكيلية.

وتبقى الجمالية الفنية في محراب جامع قرطبة أكثر غزارة وتنوعاً ،وتغطي الفسيفساء جدران هذا المحراب الأضخم في عالم المساجد.

وتبدو العناصر التشكيلية غزيرة جداً، على الرغم من بساطة تكوينها المعماري، في محاريب مسجد الجمعة في أصفهان (1310) أو في مسجد مولاي إدريس في فاس (1437) أو في محراب مسجد قم في إيران (ق14) مع اختلاف كبير في مادة هذه التشكيلات التي تكونت في محراب قم مؤلفة من بلاطات مسبقة الصنع من الخزف الفاشاني الملون.

كانت جميع التشكيلات الفنية مؤلفة من عناصر هندسية أو نباتية توريقية متنوعة جداً، ولكن عنصر التشكيل الكتابي المؤلف من آيات قرآنية مرسومة بأحد الخطوط العربية ليس شائعاً في جميع المحاريب.

وبعد المحراب يأتي المنبر من أبرز المفردات المعمارية في المساجد، وهو مجموعة درجات محددة بحاجزين جانبيين وتصل هذه الدرجات إلى مقعد الخطيب حيث تعلو موقعه واقية، وندخل إلى المنبر من خلال باب مؤطر.

وجميع أجزاء المنبر تصبح مهاداً للعناصر التشكيلية ذات الأشكال الهندسية النجمية المتشابكة، ولعل منبر جامع القيروان (ق./9) هو أكثر المنابر غزارة بالعناصر التشكيلية المتنوعة، من مخرّمات أو تشبيكات، أو رقش مفرغ هندسي أو نباتي، على أن أروع العناصر النجمية المزخرفة نراها في منبر أولو جامعي في إزمير (ق14) أو في منبر جامع الكتبية في مراكش (1130).

ويجب أن نقف طويلاً أمام جمالية المآذن المعمارية، فحيث نراها على شكل صوامع مجردة، تصبح في مآذن حسان في الرباط (1196) والكتبية في مراكش (1130) ومئذنة إشبيلية (1198) سطوحاً ضخمة تشغلها عناصر جمالية بارزة مؤلفة من أقواس ومشبكات مقرنصة، وانتقلت هذه التشكيلات الجمالية إلى المشرق، لكي تظهر على المآذن الأسطوانية وليس المضلعة، كما في مئذنة قطب منار في دلهي (1220)، والتي ترتفع عالياً محاكية شجرة النخيل، وفي مئذنة الجم في أفغانستان (1203) ، ومنارة كاليان في بخارى (1127).

وفي العصر الفاطمي يظهر طراز خاص للمآذن، مؤلف من عدة طبقات مضلعة تعلوها ذروة بيضوية حجرية فوقها جامور نحاسي. وتبدو الجمالية المعمارية في ذروتها في مآذن جامع الأزهر والتي تماهت مع الجمالية التشكيلية التي تبدو في العناصر الرقشية التي غطت جميع سطوح المئذنة.

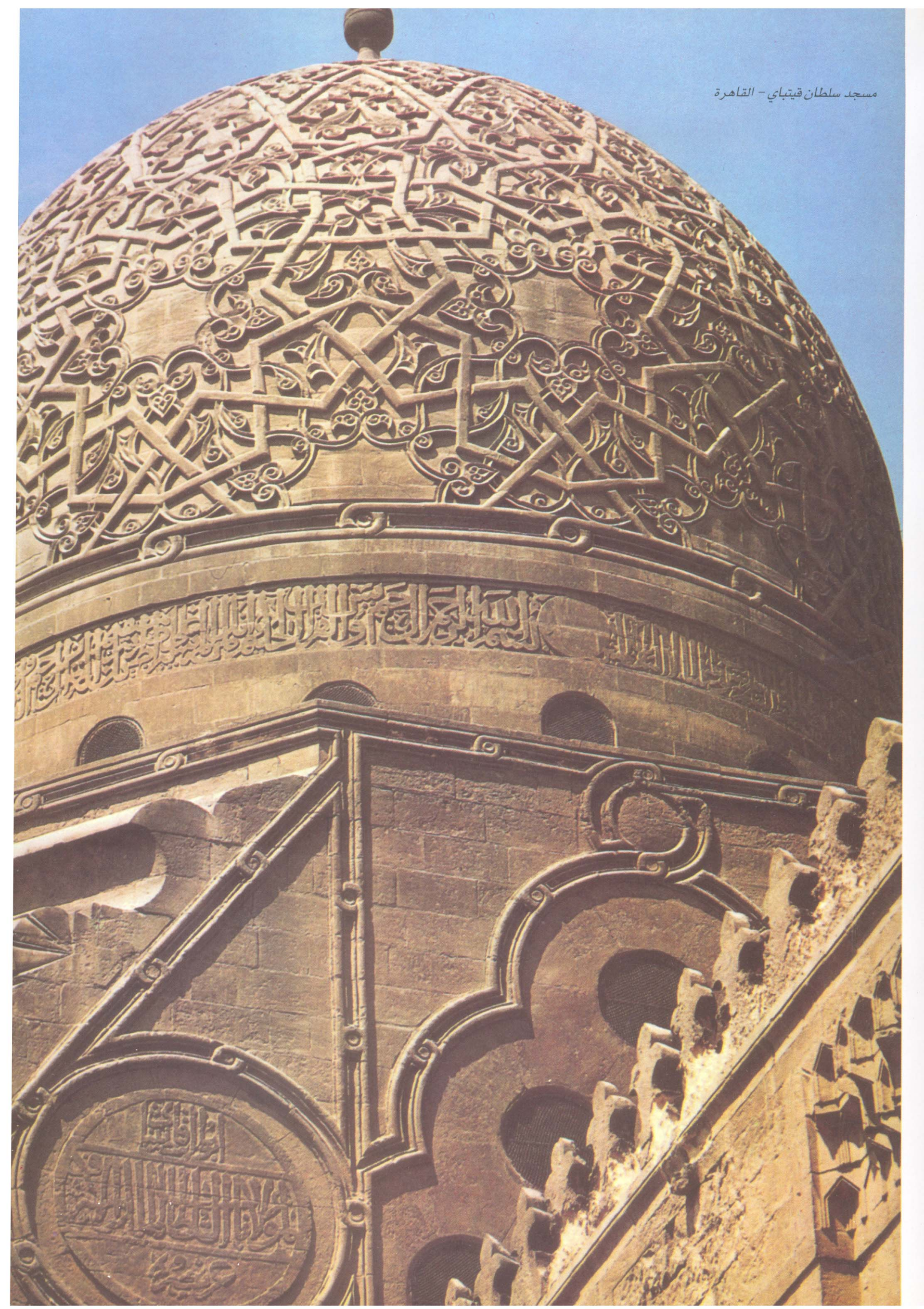
وينتقل هذا الأسلوب في عمارة المآذن إلى العصر المملوكي في القاهرة ودمشق، حيث نرى مئذنة الجامع الأموي التي أنشئت في عهد السلطان قايتباي في نهاية القرن الخامس عشر، وقد جمعت روعة الجماليتين المعمارية والتشكيلية ز وتبدو هذه الازدواجية الجمالية أكثر وضوحاً في مئذنتي مدفن قايتباي في القاهرة (1472)، ومئذنة مدفن السلطان إينال (1456) في القاهرة أيضاً.

على أن الصوامع الأولى كانت عارية، من الجمالية التشكيلية كما في مئذنة جامع القيروان (836)، والمآذن اللولبية، كمئذنة جامع سامراء الملوية (852)، ومئذنة أبي دلف في سامراء أيضاً (861) ومئذنة جامع ابن طولون في القاهرة (1296)، والمآذن الرمحية العثمانية. ولكن المآذن الأسطوانية التي مازالت مائلة في جامع النوري الكبير في الموصل (1172) ، ومئذنة مدرسة الياقوتية في أرضروم- تركيا (1311). وكذلك مآذن بخارى وسمرقند ومشهد وهرات، قد استوعبت سطوحها المحدبة روائع التشكيلات الحجرية أو الجصيّة أو الخزفية بوفرة تزيد عن التشكيلات التي غطت المآذن المربعة في المغرب.

على أن استعراض الجمالية التشكيلية المتمثلة في كسوة المآذن لا تمنعنا من الوقوف أمام تنوع الجمالية المعمارية في المآذن، والتي بدت على شكل صومعة مربعة أو عمارة لولبية أو اسطوانية ذات تاج في أعلاها، أو نجمية كما في برج مسعود الثالث في غزنة (1115).

وأشد المفردات المعمارية احتواء على التشكيلات الجمالية هي (القباب) التي استوعبت من الخارج والداخل عناصر فنية رقشية مثل قبة مدفن الخلفاء في القاهرة (ق15)، وقبة مدفن الأمير خاير بيك (1502) وهي مزينة برقوش نباتية حجرية بارزة. أو هي رقوش هندسية نجمية كما في قبة مدفن بارسباي (1432) وقبة مدفن الأمير قانصوه أبو سعيد (1355).

وعشرات القباب المملوكية في القاهرة تميزت بزخارف



مسجد سلطان قيتباي - القاهرة



المسجد الأموي بدمشق

متنوعة من الخارج و أما من الداخل فلقد تمثلت الجمالية التشكيلية غنية ومتنوعة في أكثر القباب، مثل قبة مسجد المؤيد في القاهرة (1420) والتي ازدهرت بعناصرها المقرنصة، وقبة مدفن السيدة نفيسة، ومدفن الإمام الشافعي (1211). وتذكرنا هذه التشكيلات الانداياحية بنموذج زخرفي استوحاه ليوناردو دافنشي من أحدها دونما شك.

وإذا كانت القباب القاهرية أكثر شهرة في القسم الغربي من بلاد الإسلام، فإن المساجد المشرقية تميزت بتشكيلاتها الخزفية الملونة، نراها في قباب أصفهان وكاشان ومشهد وسمرقند.

إن أبرز العناصر الجمالية المشتركة التي بدت في العمارة الإسلامية، كانت في تنوع (التشكيلات المقرنصة) التي كانت عنصراً معمارياً ذا وظيفة إنشائية محددة، كما كانت عنصراً جمالياً أفسح في المجال إلى تنوع أدائه، فما أن ابتدأ المقرنص مبسطاً في جنبات الأركان والزوايا، حتى أصبح آية فنية في قباب جامع قرطبة وقصور الحمراء في غرناطة، وامتدت هذه التشكيلات إلى المغرب.

لقد اهتم المعمار المغربي باستغلال المقرنصات أروع استغلال تبدى ذلك في مدرسة العطارين (1325) في فاس وفي مدافن السعديين (1603) في مراكش.

كذلك عني المعمار والرقاش كلاهما في استغلال (الأشكال النجمية) نظراً لدلالتها المقدسة سواء أكانت سداسية أو ثمانية. ويجب أن لا نستثني جميع عمارات المشرق والمغرب من احتوائها على عناصر تشكيلية نجمية، أعطت الفرصة واسعة لتصميمات متنوعة تقوم على التشابك الهندسي، منطلقاً من مركز النجمة متفرعة بشكل جاذب نابذ، تملأ المساحة المقررة، سواء كانت دائرية أو مضلعة.

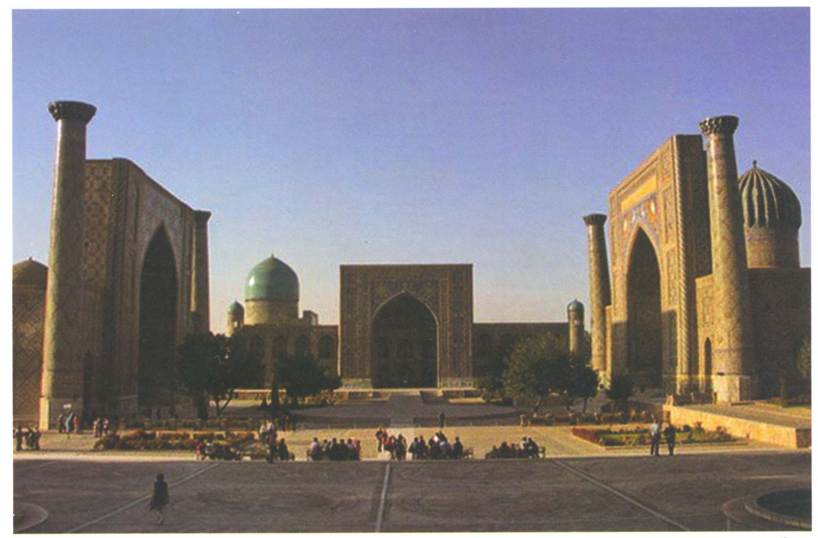
ويجب الوقوف وئيداً عند العناصر الجمالية في عمارات (سامراء) وبخاصة في القصور، ولقد عبرت هذه العناصر إلى إلحاح المعمار والرقاش على تجريد الأشكال بعيداً عن الأصول



مسجد الشاه بأصفهان



مأذنة الجامع النوري بالموصل

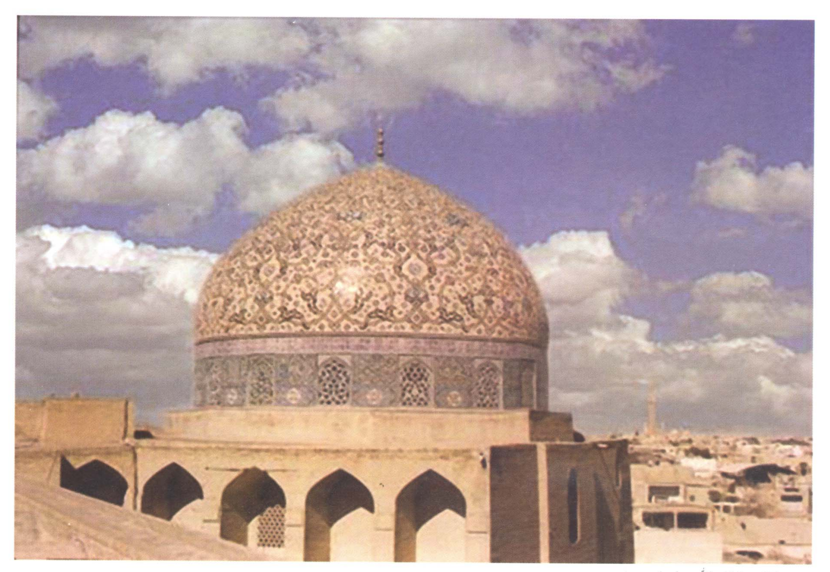


سمرقند

النباتية أو الهندسية معبرة عن المطلق في أزهى تشكيلاتها العمارة المدينة.

وإذا ابتدأنا الحديث عن الجمالية المعمارية التشكيلية في المساجد والمدافن فإن (القصور)، الأموية والعباسية والأندلسية والهندية قد ازدهت بترف واسع بالزخرفة والتزيين في نطاق ضخامة البناء ومثالها قصر المفجر الذي أنشأه الخليفة هشام بن عبد الملك (730)، وتتألف هذه العناصر من أشكال نحتية تمثيلية، ومن ألواح فسيفسائية تجريدية. وفي قصر الحير الغربي الذي أنشأه هشام أيضاً تشكيلات فنية واسعة، تتألف من عناصر تجريدية بارزة في واجهة القصر إضافة إلى بعض التماثيل، وفي الداخل ثمة عناصر زخرفية مجردة مشابهة للتمشيحات الرخامية، ومن زخارف الكوات المفرغة، إضافة إلى الصور الملونة لمواضيع أسطورية، كانت تغطي أرضية زوايا المدرج، ولعلها تقليداً للفسيفساء كما يرى ايتنهاوسن. وهكذا تلتقي في هذا القصر العناصر النباتية والهندسية والتمثيلية والتي تعد بداية تكون الجمالية التشكيلية في الفن الإسلامي والعمارة.

ومروراً في (سامراء) بإطلال قصر الجوسق الخاقاني وقصر بلكواره، وهي من قصور الخليفة المتوكل، وكذلك إطلال قصر الزهراء في ضاحية قرطبة، وقصر الأخيضر العباسي في العراق. وزيارة قصور الهند في دلهي وفتح بورسكري وأغرا ولاهور، نرى الجمالية التشكيلية ممثلة في النقوش الحجرية والجصية والحجارة المطعمة، والفسيفساء الحجرية، وتنزيل قطع الزجاج في طبقات الجص، إضافة إلى أساليب تشكيلية مبتكرة كانت تستغل في الرسوم الزخرفية الجدارية الملونة و المنفذة على الجص، ولنأخذ مثالاً على هذه القصور، قصور الحمراء في غرناطة والتي تعود إلى عام (1354) و (1391)، وهما قصران مندمجان محاطان بالحدائق أبرزها جنة العريف. وتمتد الحدائق في جميع الأنحاء تتخللها مقاعد مكسوة بالبلاط القيشاني مختلفة الحجوم. ومحاطة بأسوار ذات



مسجد الشيخ لطف الله - إيران

أبراج، وعددها ثلاثة وعشرون برجاً.

وتزين الجمالية التشكيلية القاعات وبخاصة قاعة السفراء وهي الجناح الملكي و وتتوسطه بركة ماء تعكس المباني التي تتصدرها وتزين جدران هذه القاعة زخارف جصية ملونة ومذهبة، مع سقف خشبي معشق هندسياً، وزخارف مقرنصة . وثمة برج قمارش تتمثل فيه زخارف في واجهته وفي بواباته ذات العقد المقرنص أيضاً، أما الحمام فلقد زين بزخارف من الخزف الملون تتشابك عناصره مع بعضها بحركة دورانية صوفية.

ويضاهي جناح الأسود جناح البركة، بخصب تشكيلاته الفنية المعلقة على الأقواس والمداخل، وفي وسط صحنه بركة حولها إثني عشر أسداً حجرياً، تقذف الماء من أفواهها على البركة المضلعة المثمنة والمزخرفة بنقوش كتابية، ويحيط الصحن أروقة محمولة على أعمدة رخامية تحمل عقوداً ويبلغ عدد الأعمدة 120 عموداً.

وتتوزع عناصر فنية تشكيلية في القاعات الأخرى، قاعة المقرنصات وقاعة بني سراج، أما قاعة المقرنصات فهي كتلة رائعة من الزخارف المقرنصة تبدو وكأنها عرش مستقل.

وتستقل زخارف الحمراء عن جميع الزخارف التي انتشرت في الأندلس مما كون جمالية غرناطية متميزة، مازالت موضع اهتمام المؤرخين والجماليين وبخاصة الروائي (واشنطن ايرفنغ) في قصته المشهورة عن قصور غرناطة.

وتجرنا جمالية مفردات العمائر الأندلسية الحافلة بالأعمدة، للحديث عن تيجان الأعمدة في العمارة الإسلامية ، وتتماهى هذه التيجان بقوة مع تشكيلاتها الجمالية، لكي تكون مثالاً مجرداً، ولكنها لم تكن عنواناً لطراز محدد، كما كان الأمر في العمارة الإغريقية الرومانية حيث الطرز الثلاثة، الدوري والإيولي والكورنثي.

صحيح أن العمارة الأولى في المساجد الأولى مثل مسجد دمشق ومسجد قرطبة قد استفادت من الأعمدة الكلاسية القديمة ومن تيجانها، ولكن المعمار المسلم لم يلبث أن طور شكل تاج العمود، مستغلاً وريقات مختلفة عن وريقات الأقنثة (أكانت). وكانت الأقسام اللاحقة في مسجد قرطبة الكبير قد مهدت لابتكار أشكال طريفة في تيجان الأعمدة، نرى ذلك بوضوح في جامع القيروان الكبير، إذ بدت التيجان أحياناً ذات أوراق نباتية متحركة تعسف بها الرياح كما في تيجان مدرسة الحلوية في حلب أيضاً، أو مفرغة على شكل توريقات ضمن تقطيعات نجمية في القيروان، أو في تيجان جامع الزيتونة.

وتصل تيجان الأعمدة إلى كمال خصوصيتها في تيجان أعمدة الجعفرية في سرقسطة (ق11) وفي تيجان مدرسة العطارين في فاس (1325).

ويجب أن نختتم هذا البحث كما بدأنا في تأكيد العلاقة الحميمة بين جماليات العمارة وبين البيئة الاجتماعية والأدبية، هذه البيئة التي ابتدأت متصلة بالأقوام التي كانت تعيش في المدن السابقة للإسلام، وكانت الجمالية المعمارية والجمالية التشكيلية مرتبطتين بالجمالية البيزنطية أو الفارسية، نظراً لتدخل المعمار والفنان من أبناء البلاد، في تنفيذ العمائر الأولى، ولكن لم يمضِ وقت طويل، وبخاصة بعد تعريب الدواوين في عهد عبد الملك بن مروان، واستلام العرب إدارة هذه الدواوين، حتى بدت العمالة الإنشائية والفنية تنتقل إلى العرب المسلمين، الذين استوعبوا تماماً التعاليم الإسلامية التوحيدية، فانفصلت التصاميم المعمارية والتشكيلات الفنية عن جمالية سوابقها قبل الإسلام، وكانت بذلك وعاءً استوعب التقاليد الاجتماعية التي تقوم على الاستقلالية والألفة والحشمة واحترام الجوار والتقيد بالسلوك الأخلاقي الذي وصفه ابن خلدون في مقدمته[10].

* * *

المراجع:

1 - M. Jiminez: Quesque l›Esthetique- gallimmard- Paris 1997

2 - T.W. Adorne: Théorie esthetique – Paris 1996

3 - G.W.F. Hegel: Esthétique – Paris 1944

4 - انظر كتابنا- الفكر الجمالي عند التوحيدي- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- 1997

5 - R.Ettinghausen: Arab painting N.Y Syria 1971

6 - J. Sauvage- La Masquee Omayyade de Medine Alep. 1947

7 - T.Burkhardt: Art if Islam –London 1975

8 - K.A.C. Creswell Early muslim

9 - D.Hill and O. grabar. Islamic Architecture and its Decoration- Faber- London 1967

10 - فريد الشافعي العمارة العربية في مصر الإسلامية (عصر الولادة) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ج1/ ص611- 1970

11 - سعيد محمد رعد العمران في مقدمة ابن خلدون – دار طلاس- دمشق 1985

الأب جبرائيل ربّاط... والبحث الفلسفي في الجمال والصناعة!!

■ د. عبد الله السيد*



يقول د. سعد الدين كليب:

«إن أهمية هذا البحث (بحث فلسفي في الجمال والصناعة). لا تكمن في كونه الأول أو من الأوائل، من نوعه، في القرن العشرين، فحسب. بل تكمن أيضاً في أنه يفلسف العلاقة بين الفن والواقع، ويحدد مفهوم الجمال من خلال علائقه، المختلفة بكل من الحق والخير، والمادي والروحي، والطبيعي والاجتماعي والفني، ويتناول عدداً من الفنون مما لم يكن مألوفاً تناوله أو الحديث فيه، كل ذلك من منظور فلسفي مثالي موضوعي، ينتمي مدرسياً أدبياً إلى الكلاسيكية المحدثة. ولعلنا نزعم أن هذا البحث هو المسوّغ الجمالي – الفلسفي لشعر الكلاسيكية العربية المحدثة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. ولا سيما في تحديده مفهوم المحاكاة وعلاقة الفن بالواقع عامة. مما لا نجد له مثيلاً في الدراسات النقدية والأدبية العربية، في ذلك الحين، بالشكل الذي ظهر في هذا البحث»[1]

لا شكّ أن هذا التقويم لبحث فلسفي من قبل د. سعد الدين

---

* نحات وأستاذ النقد وعلم الجمال للدراسات العليا في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق سابقاً.

كليب يثير عدة مسائل اختصاصية، إلا أن التساؤل الأولي: من هو صاحب البحث؟.. وأين نشر؟ ومتى تمّ النشر ؟..

أما صاحب البحث فهو الأب جبرائيل رباط (1889 – 1935) ولد في حلب، وكان اسمه «نجيب الياس رباط» ورُسم كاهناً في ابرشيته سنة 1915 باسم «جبرائيل»[2].

والأب جبرائيل من أسرة حلبية، عملت في تجارة الغزل والنسيج، وحين انهارت هذه التجارة في بداية القرن العشرين، هاجر اخواه إلى الامريكيتين، أما هو فكان تلميذاً تنقل من مدرسة الآباء اليسوعيين الابتدائية، إلى المدرسة المترو بوليتية لطائفة الروم الكاثوليك، إلى المدرسة الصلاحية في القدس، حيث أكمل تعليمه الكنسي، وصار فيها مدرساً، ثم عاد إلى حلب، فرسم كاهناً.

ويقول د. سعد الدين كليب، أنه أظهر منذ بدايته، الولع بالعلم والأدب والخطابة، فلقب في فترة من حياته «أمير منابر حلب». كما أظهر اهتماماً كبيراً بالعمل الاجتماعي، فأسهم في تأسيس عدد من الأندية والجمعيات منها: نادي السلام، أغلق في العهد الفيصلي، والنادي الكاثوليكي للشبيبة الحلبية في سنة 1920، وجمعية أصدقاء القلعة والمتحف، التي أصبحت «جمعية العاديات» فيما بعد ترأسها بعد وفاة رئيسها الأول الشيخ «كامل الغزي» في سنة 1933، كما كان أحد مؤسسي مجلة العاديات، السورية في إصدارها الأول سنة 1931، فكان أحد محرريها وكتابها.

اهتم إلى جانب لغته الأم العربية باللغات القديمة والحديثة: السريانية واللاتينية والفرنسية والانكليزية، «وشكل علم الآثار وعلم الجمال والفولكلور جوانب أساسية في اهتماماته ومقالاته» تشير إلى ذلك مقالاته المنشورة بالعربية والفرنسية عن الجامع الأموي في حلب، وجوامع حلب وأسوار المدينة، والأمثال الدارجة فيها، إضافة لما كتبه عن أبي العلاء المعري، وعن الشيخ كامل الغزي، وعن البحث الفلسفي في الجمال، موضوع اهتمامنا في هذا المقال[3].

كتب الأب ميخائيل رباط بحثه الفلسفي في الجمال والصناعة، ونشره على ثلاث دفعات في مجلة العاديات السورية سنة 1932 وفي خمسة أعداد هي: العدد الثالث، والسابع والثامن (مزدوج)، والتاسع والعاشر (مزدوج) في السنة الثانية من عمر المجلة[4]. وذلك قبل ثلاث سنوات من وفاته في 20 ايلول 1935 بداء السكري، وعن عمر لا يتجاوز /46/ سنة[5]. أي أنه كان «في ذروة العطاء»[6] بعد أن نال عدة أوسمة محلية ودولية ودينية منها: وسام الاستحقاق السوري سنة 1931، ووسام المجمع العلمي الفرنسي، والوسام البابوي، ووسام المملكة الرومانية[7].

أما من له الفضل في هذه «اللقية والكشف عنها» فهو الشاعر والباحث الجمالي د. سعد الدين كليب، الذي خصّ احتفالية حلب عاصمة الثقافة الإسلامية عام 2007 بطبعة خاصة، أعاد فيها طباعة البحث، وأرفقها ببحث أول «في السيرة الذاتية والثقافية» للمؤلف، وببحث ثانٍ عنوانه «التنظير الجمالي عند الأب جبرائيل رباط»، وهو دراسة تحليلية، كما قام «بشرح ما صعب أو غمض من المفردات أو التراكيب البنائية»[8]. في هامش البحث المنشور حديثاً «لأن لغة البحث غير مألوفة اليوم. بل لم تكن مألوفة تماماً بالنسبة إلى أوان كتابته وصدوره»[9].

عودة إلى البحث..

يقول د. سعد الدين كليب عن البحث.

أنه «الأول أو من الأوائل من نوعه في القرن العشرين..[10]»، ويقول أيضاً: «فهو من الأبحاث النادرة في مرحلته، بل بالنسبة إلى ما كتبه الأب أيضاً»[11] وهو يبرر هذه الأولية أو الريادة بقوله:

أن هذا «بحسب ما وصلنا إليه بعد المراجعة والتدقيق في بطون المجلات السائرة، في مصر والشام قاعدتي التنوير العربي، في ذلك الحين[13]».

«أننا نفرق بين علم الجمال الذي نشأ في القرن الثامن عشر، وبين الفكر الجمالي الذي هو نتاج التفكير التأملي بالظواهر الجمالية»[14]، وهذا – كما يقول د. سعد الدين كليب- لأن «في تراثنا العربي الفلسفي والصوفي والنقدي بنية فكرية جمالية متكاملة ومتماسكة داخلياً في آن معاً، ولكننا نعي أيضاً أن تلك البنية هي نتاج التفكير التأملي لإنتاج التفكير المنهجي العلمي، مما نلحظه في علم الجمال الحديث والمعاصر وهو ما سعى إليه الأب رباط في وقت مبكراً جداً[15]» وحين يتساءل د. سعد الدين كليب عن سبب اهتمام الأب بعلم الجمال وهو المهتم أساساً بعلم الآثار؟..

يطرح عدة احتمالات للإجابة على هذا التساؤل:

«- هل يعود الأمر إلى رغبة في إلقاء الضوء على علم جديد نسبياً؟

«- أو يعود إلى قناعة بضرورة استخدام الأدوات العلمية في وعي الظواهر الجمالية والأدبية خاصة؟.. ولا سيما أن النقد الأدبي كان في ذلك الحين انطباعياً تأثرياً، لا يربطه بالإجراء المنهجي رابط:

- أو يعود إلى قناعته بالفائدة المرجوة من أن يكون للإنتاج والتلقي الجماليين قوانين ناظمة، تمنع الاعتباطية في التذوق[16]»

وبالرغم من هذا يميل دارس النص إلى رأي آخر في الإجابة فيقول:

«يخيّل إلينا أن الاهتمام الأثري عند الأب، هو الذي دفعه إلى الكتابة في علم الجمال، وذلك من منطلق أن القوانين الجمالية ذات طبيعة علمية، في فن العمارة. ولا يجوز فيها الاعتباط إطلاقاً. فقد قاد علم الآثار الأب رباط إذاً، إلى علم الجمال وجعله يكتب أول بحث عربي في القرن العشرين، أو هذا ما يخيل إلينا على الأقل»[17].

وفي الواقع، فأن الباحث الأب رباط قد أوضح هدف بحثه قائلاً:

«على أننا بعد أن وسعنا الجمال والصناعة علماً، واستنبطنا كنه ذاك ومطاوي هذه لانت لنا أعطاف الأمور، فأمكنتنا من قيادة الأطروحة التي نبتغي وصلة إلى ابتلاء سرها، وهي تشابك الجمال بالصناعة أو الفن فنطبقها على الأدب لأنه قطب الصنائع في بحثنا هذا، وصاحب الموقع الجليل»[18].

علماً أن د. كليب قد لامس، بل وأحاط في احتمالاته بالسبب والدافع لهذا التوجه، فهل نشاركه في ميله بأن فن العمارة قاد إلى علم الجمال؟. وما هي الدلائل التي تقود إلى هذا الرأي؟..

ونضيف إلى هذا أن صدمة الحداثة والمثاقفة مع الغرب والدور التنويري الذي قام به روّاد النهضة العربية، يفسر مفهوم الجدة، ومطلب التجديد، كما يفسر انبثاق اتجاه الميل للعلمي والمنهجي، وفيما يخصّ موضوعنا فإن كتاب «منهل الورّاد في علم الانتقاد» لقسطا كي الحمصي في سنة 1907 يظل علامة صارخة في هذا المجال، وإن كان في النقد وليس في علم الجمال.

ملخص بحث فلسفي في الجمال والصناعة

يتألف البحث من ثلاثة أقسام أو كما أسماها المؤلف بعناوينها:

العطف الأول: نظرة فلسفية في الجمال.

العطف الثاني: في الفن والصناعة.

الأطروحة: علائق الجمال والصناعة.

في القسم أو العطف الأول، يأخذ الباحث بطريقة الاستقراء، والملاحظة، والتحليل لتحديد الجمال الميتافيزيقي (ما وراء الطبيعة)، فيطرح السؤال متى يقال في شيء إنه جميل، وفي أي حال من الأحوال وشرط من الشروط توصف الكائنات بأنها جميلة؟.

وللإجابة.. يستعرض عدة أشكال أو أشياء: بناية (عمارة)، روضة (طبيعة- نظر)، رواية (أدب)، أغنية (موسيقى) زهرة (طبيعة - رائحة)، وبعد الإفاضة بصفاتها الإيجابية يخلص إلى أنها «أشياء حسنة تحدث البهجة واللذة»[19] فـ «الجمال يوقع اللذة أما ما لا طلاوة فيه فلا يعقد عليه قلب وكل ما هو قبيح فمكروه لا نصيب له إلا النبوة والجفاء»[20].

ثم يناقش الباحث علاقة اللذة بالجمال والخير والحق. ليخلص «كل لذة لا تكون دائماً عن خير أو جمال، على أن كل ما هو حسن خير ولا يُعكس»[21]، «لأن كل موجود هو خير في العرف الفلسفي ولكن كل خير ليس بجميل»[22].

ولما كان أصل لذة الحسن في المعرفة[23] وكانت «اللذة لا تدخل طور المشاعر إلا بعد ولوجها باب الحواس والعقل[24]». فإن «بهجة الجمال التي لا سبيل إليها إلا بالمعرفة لا يجب مع

قصر الحمراء بغرناطة ←



ذلك أن تتوحد بالحق الذي هو موضوع المعرفة[25]» «لأن لذة الجمال تصدر عن أمر معرفة الروابط التي تقع في الأمر معرفة لا مساغ إليها إلا بالإغراق في البحث والتنقيب... فالإدراك المطلوب هو إدراك الكماليات في الشيء لا الجوهريات فقط طبقاً للمثال الذهني المرتسم في العقل»[26]

ويختتم الباحث هذا العطف بالقول أن ترسم الحسن وتوسمه يتطلب الصفات الغريزية وبعض الصفات الكسبية سواء عن طريق علم الجمال، أو أحد الموفّقين عليه وأن الشعور بالحسن هو منوط بشروط في النفس، ولكن لما كان الجمال مستقلاً عن هوى النفس فإن له شرائط، فما هي هذه الشروط؟... وهنا ينتقل الباحث إلى العطف الثاني: في الفن أو الصناعة فيقول «الصناعة أو الفن هي متجلى الحسن والجمال»[27]، ثم يعرّف الصناعة، فيرى لها ثلاثة معان:

- **المعنى العام:** «الصناعة هي معرفة القواعد التي يتم بها العمل المقصود»[28].«وهي تختلف عن العلم وعن الطبيعة فالعلم نظري والفن عملي، والطبيعة غريزية والصناعة كسبية»[29].

- **المعنى الخاص:** «.. هي القواعد العملية أيضاً، ولكنها تُنمى للعمل اليدوي فقط أو لما تنفض إليه سبل الطلب بالآلات الميكانيكية وبما يحاكيها. على أن الصناعة تشمل الحرفة وهذه تعزى لما كان منها يدوياً وفن الحيل، وهذا ما يرفع إلى ما كان ميكانيكياً، والقصد من الصناعة في معناها الخاص هو استدرار الجداء واجتلاب النفع والغناء»[30].

- **المعنى الأخص** «وتدعى الصناعة الناضرة تفضل ما سواها من معاني الصناعة في الاتصال»[31]، «أنها العلم بكيفية تحقيق الجمال والحسن، أو الوسيلة التي تجسّم في الخارج المثال الكمالي الحاصل في العقل»[32]، «فالصناعة الناضرة أي الناعمة اللطيفة فهي في حرز حريز فلا تستبيح ذمارها غاية من الغايات»[33]، وهي «لا تتوخى الحق كالعلم النظري (الفلسفة)، ولا الخير كالعلم الأدبي (الأخلاق)، ولكن غايتها البعيدة هي مع ذلك الحض على الفضيلة والتحريك إليها بواسطة تزيينها للحواس، وإيلاع القلب بها»[34].

وبعد هذا التوضيح لمعاني الصناعة يضع فقرة تحت عنوان أقسام الصناعة أو الفن، ويعدد أقسامها بالمعنى العام، فيرى أنها تتفرع إلى: علم الحيل، وعمل الحيل المتحركة mécaniques، والفنون الحرة Arts Libéraux ونواضر الصنائع Beaux Arts، وروائع الصنائع Arts d›agrément.

ثم بقسم الصناعة الناضرة إلى:

صناعة النظر: فن التصوير، فن النحت، علم الهندسة، علم البناء، علم تقطيع البساتين.

صناعة السمع: الموسيقى وموضوعها الصوت.

صناعة النظر والسمع: الشعر، الروايات الأول يقال ويسمع، والثاني يلف شمل الإيحاء والإلقاء والألحان.

وحين ينتقل الباحث إلى القسم الثالث المسمى الأطروحة: علائق الجمال والصناعة، يخصّ «الأدب» بالتطبيق لأن الأدب «قطب الصناعة... وصاحب الموقع الجليل»[35] في بحثه كما يقول.

ويبدأ بالقول أن «علائق الجمال والصناعة منوطة بالمثال والقالب»[36] أما المثال فركنه الطبيعة، وما ناقضها كانت فيه الدمامة. «فما لم يكن طبيعياً كان كاذباً غير صحيح، والكاذب حاشاه أن يتذرى سنام الجمال»[37]، لكن لما كان «استنساخ الطبيعة بالدقة والحرف، مما يحبس بوادر الذكاء في قفص النقل ويمنع المساجلة في إدراك الكمال،[38]» وكان الغلو والإفراط في المخيلة، يبعد عن الحق أو الطبيعة، كان «خير الأمور في كل حال أوسطها[39]».

«ويكون المذهب الحقيقي في الفن المذهب الأوسط»[40]، ذلك أن «المثال والطبيعة هما قياس الجمال»[41]. و«المثال الذهني إذن حري بكل حق أن يسمى قاعدة البنوغ»[42]. والخلاصة.. فإن الصناعة تقوم بإدراك مركبات الطبيعة، وملاحظة ما بينها من الانتساق والتناسب، والصانع يصب الانتباه على نظام الموضوع وتناسب الأجزاء وبهاء والوحدة وزفّ اللذة من جنان إلى جنان»[43].

وبعد المثال، يتطرق الباحث إلى الحديث عن القالب المحسوس، حيث يحدد مقتضياته بعنصرين: حسن التعبير، والانجاز. «فحسن التعبير يراد به مجموع الوسائل الفنية التي بها يستسلم الجمال للصانع»[44] و«مسنده الطبيعة والنظام»[45] وحين يتحدث عن النظام يقول عنه «التئام النسبة



تمثال موسى - مليكل أنجلو

والوحدة بتنظيم جميع الأجزاء والتوسع فيها، وفقاً لشأنها وشأوها، ما ذلك إلا لأنه ليس للعمل الصناعي من متقدم أو متأخر عن إبراز وحدة المثال الذهني»[46] أما الإنجاز فهو إتمام العمل، ومسند الانجاز الجلاء وحرمة الأخلاق الحسنة «فالانجاز هو إخراج المثال، على ما تجلى به من قوة الابتداء وحسن التعبير إلى ميدان العمل، ويحصل هذا الإخراج بالألوان والخطوط والصور والأصوات والتقاطيع، وغير ذلك مما يختاره الصانع بحسب فطنته ودربته لإنجاز ما في الذهن من الجمال والكمال»[47]. و«الإنجاز يجري والابتداء في وقت واحد، فلا يكاد المثال الذهني يرتسم في العقل حتى يتعمد الفكر استنباط الوسائل لإبرازه إلى الخارج»[48]، «فإن كان الابتداء ثمرة الذوق والذكاء فالإنجاز نتيجة الفطنة والدهاء»[49].

والخلاصة «فإن العمل الفني عليه أن لا يقتصر على قوة الابتداء وقوة التعبير ومهارة الإنجاز، بل لا بدله أن يضم إلى هذه الشروط شروط سلامة الوجود. فما كان ناقصاً مبتوراً، كيف يجد الناظر به روْحاً وسروراً»[50]، ومن طلب الجمال والكمال عانى المشقة والنصب»[51].

مسائل ومقتطفات من دراسة: د. سعد الدين كليب

«أن الرجل لا يشير إلى أي دراسة عربية سابقة - أن وجدت - في مجال بحثه. صحيح أنه لم يشر أيضاً إلى أي مصدر غربي استقى منه هذا العلم أو استفاد منه في هذا الرأي أو ذاك، غير أن مصادره الغربية يمكن تحديدها بشيء من التدقيق أو المراجعة مما سوف نشير إليه لاحقاً»(ص33).

«وعلى أية حال فإنه يميز بين كل من الجمال والخير والحق، وبين لذة كل منها، إضافة إلى التمييز بين لذة الجمال واللذة عامة، وهو ما كان سائداً في الفكر الجمالي القديم من سقراط وأفلاطون إلى هيغل وكانت وديدرو مروراً بالفارابي وابن سينا وأبي حيان التوحيدي، وقد يبدو من المفيد، في هذا المجال أن نشير إلى التقاطع الملموس بين ما يذهب إليه الأب رباط، وبين ما ذهب إليه الفكر الجمالي العربي -الإسلامي، في موضوعة اللذة الناجمة من الجمال، ليس على مستوى الطرح النظري فحسب، بل على مستوى التعبير أيضاً، كما تقتضي الإشارة كذلك إلى إفادة الأب رباط من الفيلسوف الفرنسي ديدرو، ولا سيما على صعيد الفكرة القائلة إن لذة الجمال تصدر عن أمر معرفة الروابط، فمن المعلوم أن ديدرو قد أقام نظريته في الجمال على فكرة العلاقات، حيث يقول: «سأدعو جميلاً خارج ذاتي كل شيء يتضمن في ذاته ما يوقظ في إدراكي فكرة العلاقات، وجميلاً بالنسبة لذاتي، كل ما يوقظ تلك الفكرة»ص42-43.

«فهل يمكن القول هنا أن الأب رباط يعيد إنتاج ما طرحه كانط في مسألة الغائية دون غاية في الفن والجمال؟ أو أنه يعيد إنتاج ما قيل حول الثلاثية الكلاسيكية (الحق والخير والجمال)؟..

يخيل إلينا أن الأب رباط يفيد من كانط في مقولته تلك لكنه ينتجها بطريقة لا تتعارض مع الوظيفة الأخلاقية للفن. أن الفن هو في نهاية المطاف تعبير عن الخير أو الفضيلة سواء هدف إلى ذلك بشكل جلي. أم بشكل خفي» ص51-53.

«أما الأمر الآخر فهو ادخاله اللذة الناجمة من المشروبات والمشمومات في إطار لذة الجمال، وهو ما لا يتسق ونظرته إلى الجمال، تلك النظرة القائمة على الكمال والنظام والوحدة من جهة، والقائمة من جهة أخرى على اللذة ذات الأصل المعرفي. ونعتقد أن هذا الإدخال قد جاءه من جان ماري جويو الذي ذهب إلى أن لذة الإحساسات كافة هي لذة جمالية يستوي في ذلك المسموع والمبصر والمشموم والمذوق والملموس، وأن كان يؤكد أن اللذة الجمالية العليا هي لذة الإحساسات البصرية لقد ذهب جويو إلى ذلك من منطلق تعريفه للجمال بأنه الحياة، في حين أن منطلق الأب رباط مختلف تماماً.» ص47-48.



تمثال أبولون بيبر ٤٦٠ ق.م

«ما يلفت النظر في ذلك التصنيف (تصنيف الفنون) هو اعتبار فن الشعر تابعاً لحاستي السمع والبصر بخلاف ما كان سائداً من أنه فن سمعي صرف. ولعل الأب انتبه إلى أن الشعر في عصور الكتابة فن مقروء (بصري) وفن مسموع أيضاً. كما يلفت النظر أيضاً اعتباره علم تقطيع البساتين (أي تنسيقها) أحد الفنون شأنه شأن الموسيقا والتصوير والنحت... الخ. والمعروف أن هذا الفن هو من الفنون التطبيقية لا الفنون الجميلة أو الصناعة الناضرة بتعبيره. وإلا فقد كان عليه أن يذكر فنوناً أخرى كفن المائدة وفن التجميل... وكذا فإن الكلام على علم الهندسة وعلم البناء (فن العمارة) وكأنهما علمان متمايزان يدعو إلى التساؤل. إلا إذ كان يقصد بعلم الهندسة علم صناعة الآلات العصرية أو علم الديكور، وإذا ما كان الأمر كذلك فإن هذا العلم أو الفن يدخل في إطار الفنون التطبيقية أيضاً.» ص54.

«من المفيد الإشارة إلى أمرين اثنين: أما الأول فهو ضآلة التمييز، أو عدمه أحياناً، بين بعض المصطلحات الجمالية كالحسن والجمال والوسامة واللطافة والجلالة والفخامة... الخ وهو ما يربك البحث في الجمال –وفي سواه طبعاً– ويوقعه في التوهم والاضطراب. مع العلم أن المعاجم العربية وكتب الفروق في اللغة تميز تمييزاً دقيقاً بين تلك المعاني. هذا إلى تمييز علم الجمال عموماً بين معاني تلك المصطلحات... ويخيل إلينا أن ميل الأب إلى النزعة التعبيرية الأدبية هو الذي أوقعه في هذا الخلل، إذ جعله يستحضر عدداً من المفردات التي رأي فيها ترادفاً دالاً على ما يريد وما هي كذلك» ص47.

«ولكننا نشير إلى التناقض الذي وقع فيه الأب رباط بين تحديده للجمال ولذته وبين اعتبار لذة المشموم والمشروب أو المذوق لذه يمكن وصفها بالحسن والوسامة والجمال!...» ص48.

«وبسبب من الأهمية القصوى لمفهوم الجمال فقد صرف الفكر الجمالي القديم انتباهه في الدرجة الأولى إلى هذا المفهوم مغضياً عن بقية المفاهيم بدرجات متفاوته. وتلك هي الحال في علم الجمال الحديث، في بعض مدارسه حيث اعتبر الجمال هو. المفهوم الأم، أما المفاهيم الأخرى فليست سوى تنويع على ذلك المفهوم تختلف عنه في الدرجة لا في النوع.

أي أن ايلاء الجمال تلك الأهمية العليا أمر شائع في تاريخ الفكر الجمالي وعلم الجمال. وهو ما سار عليه الأب جبرائيل رباط في بحثه هذا.» ص40.

«.. أن المنطلق الفلسفي العام الذي ينظم فكر الأب جبرائيل رباط هو المنطلق المثالي الموضوعي الذي يقر بموضوعية الجمال المطلقة ونسبية التلقي أو الأذواق..» ص46.

«إن ثمة نوعاً من الاضطراب في الكلام على الكمال الذهني المثالي، حيث يبدو هذا المفهوم متداخلاً في الذات الالهية، متعالياً على كل ما هو أرضي، ويبدو حيناً آخر متداخلاً في الفكرة المطلقة، عند هيغل، ويبدو حيناً ثالثاً، حاملاً معنى المثل الجمالي الأعلى الذي يمكن انجازه والوصول إليه. ولعلّ السبب في هذا الاضطراب هو اعتبار الطبيعة ركناً من أركان ذلك المثال، لا تمثيلاً له، أو لقدرته، كما نجد في الفكر الجمالي الديني عموماً.» ص57.

* * *

المصادر والمراجع:

1 - { ربّاط، الأب جبرائيل: بحث في الجمال والفن، سعد الدين كليب - دراسة وتحليل } المركز الثقافي للطباعة والنشر - دمشق- الطبعة الأولى 2007. ص13-14.

2 - 3 - المصدر السابق، ص20.

4 - المصدر السابق، ص12.

5 - المصدر السابق، ص21.

6 - المصدر السابق، ص25.

7 - المصدر السابق، ص26.

8 - 10 - المصدر السابق، ص13.

9 - المصدر السابق، ص12.

11 - 12 - 13 - 16 - 17 - المصدر السابق، ص24.

14 - المصدر السابق، ص24-25.

15 - المصدر السابق، ص25.

18 - المصدر السابق، ص89.

19 - 20 - 21 - 22 - المصدر السابق، ص75.

23 - 24 - 25 - المصدر السابق، ص76.

26 - المصدر السابق، ص78.

27 - المصدر السابق، ص80.

28 - 29 - المصدر السابق، ص81.

30 - المصدر السابق، ص82.

31 - المصدر السابق، ص83.

32 - المصدر السابق، ص84.

33 - 34 - المصدر السابق، ص86.

35 - 36 - المصدر السابق، ص89.

37 - المصدر السابق، ص90.

38 - 39 - المصدر السابق، ص91.

40 - 41 - المصدر السابق، ص98.

42 - المصدر السابق، ص99.

43 - المصدر السابق، ص101.

44 - المصدر السابق، ص102.

45 - المصدر السابق، ص103.

46 - المصدر السابق، ص104.

47 - المصدر السابق، ص104-105.

48 - 49 - المصدر السابق، ص106.

50 - 51 - المصدر السابق، ص108.

الفنان غسان نعنع..
والسفر في مفاجآت التقانة!!

■ أجرى الحوار: بثينة الشيخ عبيد*

فناننا من جيل واكب الزمن الجميل للفن السوري، مبتكر من طراز مختلف، يحب الاقتراب في لوحاته من المحظور ويجرب ما هو خارج عن القواعد.

■ فناننا غسان نعنع كيف يمكننا أن نصف البداية؟

- البدايات كيف بدأت بالرسم لا اعلم كيف ولا متى ،درست بمركز الفنون التشكيلية بحمص من عام /1969إلى1972/ كانت فترة جميلة بتاريخ حمص إذ كانت تشهد مرحلة النهوض الثقافي بشكل عام خاصة بمجال الفن التشكيلي ،وكان آن ذاك في المركز كل من الفنان احمد دراق السباعي ،مصطفى أبو بستنجي ،عبد الظاهر مراد. بالمركز بدأت الدراسة شبه أكاديمية لم تكن أكاديمية بشكل كامل على الرغم من أن اغلب الأساتذة في حينها كانوا دارسين ومختصين ،وكنا في المركز نخرج للطبيعة بشكل دوري على شكل رحلات وبعدها كنا نخرج بشكل شخصي على دراجاتنا الهوائية على القرى القريبة من حمص مثل تل الشوك الحوله والمناطق الريفية بشكل عام ،كنا نجمع بعضنا ثلاث أو أربع أشخاص ونذهب للرسم ،معظمنا كان يدرس بكلية الفنون بدمشق أتذكر كان معنا وليد الشامي ،عبد الله مراد ،عبد القادر عزوز من الجيل الأكبر، ومن جيلنا محمود شيخاني ،مراد حاتمي كنا نخرج مع بعضنا للطبيعة واستمرت هذه الحالة نستقي رسوماتنا من الطبيعة مباشرة إلى الآن ،وبعد دخولي كلية الفنون الجميلة وخلال دراستي فيها بدأت أطور نفسي وأنمي موهبتي و تفكيري. وفي ذلك الوقت كان هناك حراك جميل خلال فترة السبعينات حيث كان هناك ميول اشتراكية وكنت اطلع على الفن الاشتراكي سواء كان بالاتحاد السوفيتي سابقا أو بالدول الأوربيه مثل كوتوزو .وطبعا الطالب يتأثر بما يشاهده فكنت أصر على الرسم بشكل كبير، لان التلوين شيء غريب لا يقدر الإنسان أن يتعلمه، فالتلوين يتعلق بالموهبة أما الرسم فمن الممكن تعلمه بالتدريب.فكنت أنا ومجموعة من الأصدقاء نأخذ هذا الاتجاه ندرسه دراسة أكاديمية صحيحة مع الابتعاد عن الشطحات مع التجريب للتعبير، كنت أحور الإنسان وأحسنه بدون أن اعرف كيف ارسمه أو أبنيه لذلك كنت

* صحفية.





أؤكد على هذه الناحية وفي مشروع التخرج أيضا والذي كان يتحدث عن عمال الترحال. وقد عملت عدة مشاريع تمهيدية لمشروع التخرج عن عمال الحفريات أو أشخاص بالمركبة ولم أجد في ذلك ما يعطيني مدى للتعبير ،ففضلت الحالات النفسية والتي تحمل في الوقت ذاته معنى إنسانياً. وعمال الترحال هم العمال المياومون الذين لديهم بنية قوية لكنهم ونتيجة لظروف اجتماعية لا يجدون عملا يقومون به فعملهم يكون يوما واحدا في الأسبوع، وقد كانوا يتجمعون في ساحة عرنوس كنت اذهب إليهم وأتحدث معهم و أصورهم واعمل اسكتشات عنهم، حتى تكونت لدي فكرة كاملة عن الموضوع مشروع التخرج. الشيء الذي كنت أؤكد عليه من ناحية الموضوع أنهم قادرون على العمل لكنهم لا يجدونه، والتعبير هنا ليس بشكل إنشائي إنما يمكن للمرء استيحائه من اللوحة .وبعد تخرجي من كلية الفنون بقيت متابعاً الخط ذاته فكنت أعالج موضوع الطنبرجية وبائعي الخضر ،أي حالات إنسانية من القاع ،كما عالجت حالات من الحياة اليومية كمشهد والدتي وهي تصنع دبس البندورة يعني مواضيع حياتية تعالج بطريقة واقعية حديثة وليست معالجة حرفية للمواضيع ،إنما واقعية مستفيدة من كل المدارس الفنية بذلك الوقت ، فيها لمسة حرة و خط أضعه بشدة عندما أشعر بضرورته بالمواد التي كنت اعمل بها ، وكانت المواد المتوفرة آن ذاك الألوان الزيتية وأحيانا عدة طبقات من البودرة الترابية التي كنت أحيانا أضع فوقها ألوان زيتية.



■ ما هو التكنيك الذي تتبعه في أعمالك ؟

– أما عن التكنيك فأنا لا أحب التكنيك المسبق أي أن أحضر لوحة وأؤسس أرضية لها بتكنيك معين محفوظ وارسم فوقها ،فأنا أجد أن التكنيك هو خبرة الفنان لتخدم التعبير في النتيجة ، وبنفس الوقت هو التأثير الزمني فأنا اليوم ارسم فوق سطح اللوحة وغدا أيضا ، بمعنى التراكم الزمني للعمل فوق سطح اللوحة والذي يعتبر أحد أسس الجمال بالعمل الفني الذي هو الملمس السطحي ،ولم استعمل هذه التقنية مرة في لوحاتي إلا لأخدم التعبير فيها .

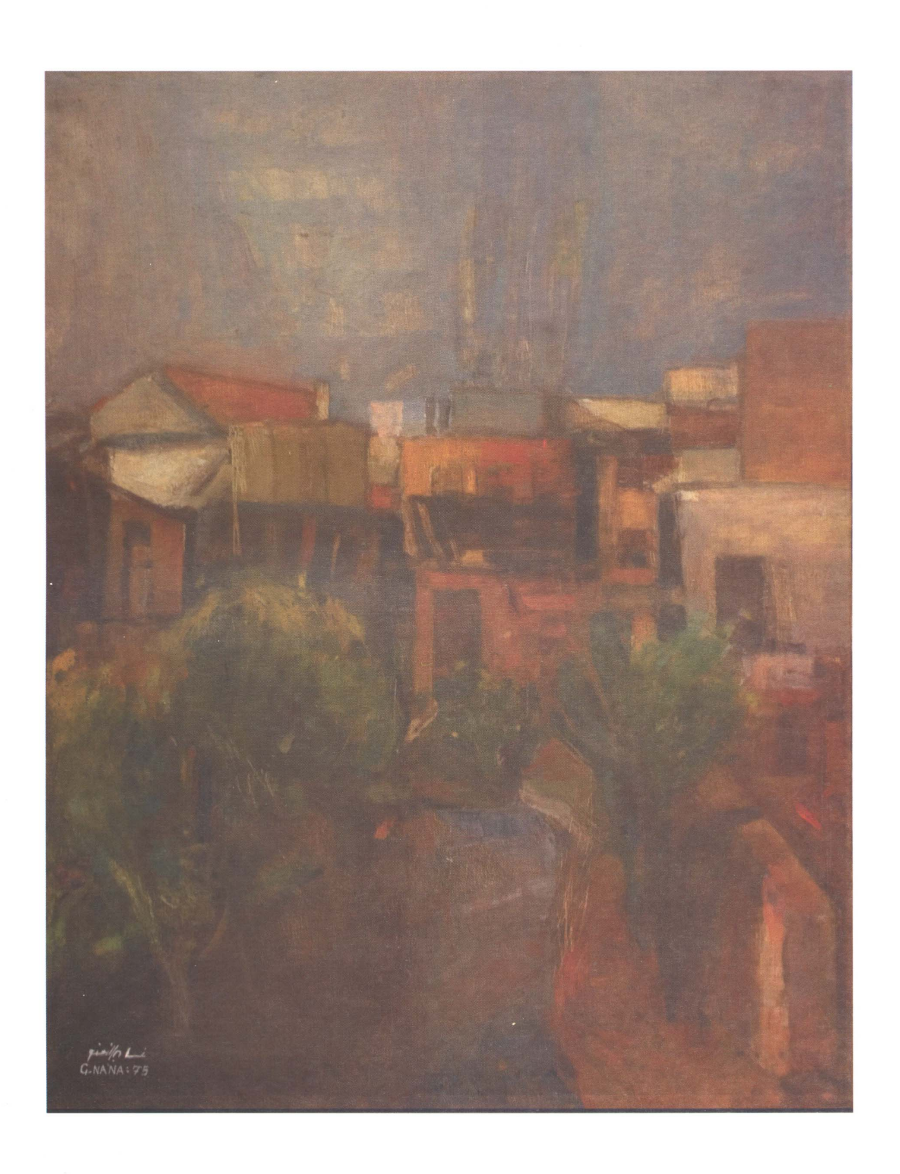
وكنت أعالج مواضيعي بالرماديات والألوان بين البني والترابي وكانت مواضيعي تنحو باتجاه ألوان توحي بالمأساة التي ارسمها. وفي سنة 1989سافرت إلى الاتحاد السوفيتي وكنت آنذاك اعمل في مؤسسة الإسكان العسكرية ،زرت حينها متاحف وشاهدت أعمال حقيقية ،وهذا ما جعلني أتغير وأعيد النظر بعملي ككل وبأن هناك طرقاً أخرى للرسم على المرء التعرف عليها ،وفي الوقت ذاته أعطتني هذه المشاهدة نوعاً من الثقافة لكوني أرى لوحات أصلية وأتعرف على كيفية تحضير اللون و الطبقات اللونية فيها، كيف كانت تعطي تضخيماً للعناصر وكيف يصبح اللون نهائياً ،بالإضافة للأعمال الحديثة –الفن الحديث – وكانت هذه الرحلة كعملية غسل عيون بالنسبة لي .وأتيت إلى سوريا بعد ثلاث سنين عملت خلالها بعض الأعمال التي لم استطع إحضارها معي ، وأصبح لدي رغبة وميول نحو



التلوين فدخل اللون بشكل واضح في أعمالي التي كانت مستوحاة مما قرأته عن الأسطورة الإغريقية و السورية ،وبعد هذه المرحلة أقمت معرض في سنة 1994 عند مدام شوراى والذي كان فيه اختلاف كبير عن أعمالي السابقة حيث عملت على الورق بمواد مختلفة ،والعمل على الورق متعة عظيمة ،يعطينا نتائج لا نتوقعها .واستمريت في الرسم على الورق لمدة طويلة ،اختلفت فيها الطريقة مع اختلاف الفهم والرؤيا والمواضيع التي كنت أناقشها.

■ ماذا تحدثنا عن أعمالك التي تتحدث عن الشهيد؟

- الأعمال الورقية والتي لها علاقة بالشهيد كانت مرتبطة بوفاة احد أصدقائي فكنت ارثيه بهذه الأعمال. وتطور بعدها الأمر لمعالجة مواضيع الموت بشكل عام ،وقد حاولت عكس هذه الأعمال فيما بعد على أعمال كبيرة لأنها كانت في البداية على لوحات صغيرة ،وقد حضرت هذه الأعمال مع بعض التغيرات في المعرض الأخير الذي كان في غاليري تجليات .أنا بشكل عام أحاول العمل على الخامة -نسيج المادة -أن كانت قماشاً أو ورقاً ،ويصبح بيني وبين سطح المادة التي ارسم عليها علاقة حميمة ،وهذا واضح بكل أعمالي تقريبا ،فلا يوجد لدي سطح متجانس كما أنني استخدم أحياناً لوناً كلون القماش تقريباً أو ربما تكون سميكة بمعنى أنني اعمل بما تحتاج إليه اللوحة .


G.NANA: 75



■ برأيك من هو الذي يقود الاخر في اللوحة اللون أم الموضوع ؟

– هنا يكون الموضوع الأدبي أو الفكرة بمعنى أن الفنان يستخلص عمله من الأدب أو الفكرة فعندما ارسم طبيعة صامتة تفاحة مثلا فهي كلمة وأدب فكيف أحولها إلى عمل هذا دور الرسام. والفكرة تكون في رأس الفنان فهو الشخص الذي له خصوصية معينة في التأثر بالأمور التي تحيط به، فالموضوع هو الحجة لتكَوين العمل الفني والذي من خلاله لا نعرف متى يغلب اللون على الخط أو على غاية فنية أخرى بحسب ما تتطلب اللوحة ،فاللوحة عبارة عن كيان عندما يحتاج إلى الألوان ،استخدم عندها الألوان .فحسب حاجتي أحيانا يكون اللون كثيرا فأسعى إلى موازنته بالرماديات أو غيره من الألوان عن طريق لمسة لون، فالتلوين لا يعني استخدام ألوان كثيرة فالبراعة هنا بأن يكون لدي مساحة كبيرة من اللون الوردي أو الرمادي وأضع نقطتان أو ثلاثة من لون آخر أوازن بها هذا اللون ،أي أن أضبط بإحساسي موازنة هذا اللون أو ذاك فهذا هو التلوين،وهناك أناس كثر يفهمون التلوين على انه الإكثار من الألوان أو وضع ألوان فاتحة مع بعضها البعض بمعاكستها البنفسجي بجانب الأصفر أو الأخضر بجانب الأحمر فتظهر بشكل فج. فالموضوع أو التيما التي يحب الفنان العمل عليها نتيجة فهمه لطريقتها ،فيها تعطيه دلالات ليبدأ اللوحة ، ومن ثم تصبح اللوحة هي من تفرض على الفنان ما ينبغي أن يضعه على سطحها فينظف ،ويحذف، ويضيف ، وحينها لا يبقى الموضوع أو أي عنصر آخر هو من يوجه الفنان بل اللوحة بشكل كامل .فالمسألة كيف يتطور الرسام هذا ما يحد اختياره لكمية الألوان وطريقتها، وأنا كما قلت سابقا الملون ليس من يستخدم ألوان كثيرة، بل هو الذي يضبط كمية اللون مع اللون الذي يجاوره.

■ هذه التقنات التي تستخدمها كالسماكات اللونية التي تشكل نوعاً من الطبقات التي تجعل المشاهد للوحة يشعر بالضبابية فيها فهل هذه الضبابية ناتج عن تقني بحت أم لها دلالات أخرى ؟

– هذه الضبابية الموجودة لا اعلم سببها وهي في النهاية مجموع من تكنيك ورغبة في تقديم ميزة ما، وما يجب أن يكون الأمر عليه ، وعلى هذا النحو اشعر أن هذه الضبابية هي ما يجب أن تكون اللوحة عليه ، كما أنني أحاول أن أعتمد تقنية خاصة في لوحاتي ، هي الاعتماد على أخطاء التكنيك وأحيانا أصل إلى مرحلة الخطر في ذلك ،فهناك العديد من الرسامين مثلا يضعون بقع فاتحة بجانبها بقع غامقة لتظهر الألوان فيها ،أما أنا فأضع الفاتح بجانب الفاتح حتى لا يشعر المشاهد بالنقلات التي أقوم بها بالتلوين وهذه الطريقة في التلوين يسمونها بطريقة المونوكروم يعني اللون الواحد ولكن ليس معناها أن نفتح و نغمق وكأننا نرسم بلون واحد ،كما أنه يوجد لدينا طريقتان للتلوين الطريقة الحديثة والتي تعتمد على البارد والحار يعني ظل اللون أو ضوءه حسب دائرة الألوان الشمسية والتي هي عكس اللون والتي يستطيع فيها الفنان تقرير اللون ،فانا مثلا أرسم فتاة فأجد أنه يجب أن يكون لون شعرها اخضر فأضعه اخضر ويكون اللون منسجماً جداً مع اللوحة لدرجة أننا من الممكن أن نجد أن اللوحة بغير هذا اللون ستصبح ناقصة، وهذه هي الطريقة الحديثة للتلوين ، والطريقة الثانية هي الطريقة القديمة أو القديمة الحديثة ، حيث استخدمت الطرق القديمة للتلوين ولكن مع إسقاط بعض التقنيات الجديدة ، فهي تعتمد المعطيات الحديثة ذاتها في الفيزياء وطريقة مزج اللون ولكن بنقلات خفيفة، يعني الأزرق بجانب الوردي مع أنهم عكس بعضهم إلى جانب البرتقالي ، بنقلات دقيقة جدا، وهذا ما اعتمده بعملي. هذه الحساسية التي اعمل بها هي التي لفتت الأنظار إلى أعمالي والتي جعلت هذه الضبابية موجودة لان اللون ليس واضح فهو موجود ولكن لا نقدر على التقاطه. هناك تنقلات كثيرة قريبة من بعضها وهذه ما يعتبرها البعض ميزة بعملي وآخرين لا يجدونها ميزة ،هذا يتوقف على المشاهد و على تأدية هذه التقنية لدورها في اللوحة أم لا. طبعا هذا قسم من عملي، فمثلا عندما أقدم طبيعة صامتة أو غير صامتة فينحو التلوين نحو التجريد أكثر ويظهر اللون بشكل واضح فأحيانا تكون الكتلة واضحة جدا و أحيانا أخرى تكون ضبابية ،وهذه الضبابية لا يلاحظها المشاهد ولذلك يجب أن يكون مطلعاً على هذه الأمور ليلاحظها بالنتيجة فالتكنيك يجب أن يخدم التعبير ويخدم الشيء المراد إظهاره وأن يكون واضحا في اللوحة.

■ في أعمالك عن الطبيعة الصامتة نجد انطباعية بحتة فهل يمكننا أن نعتبر بأن أعمالك تنطوي تحت هذه المدرسة ؟

- هي الرغبة الموجودة منذ الطفولة بالخروج إلى الطبيعة ، وقد نجد العديد من الأشخاص ممن يذهبون للتأمل و آخرين يعتمدون على التصوير ومن ثم النقل عن الصورة أو بطريقة السكتش كروكي وتنفذه بعدها .أما أنا فأضع طاقيتي لتحميني من الشمس وأختار مكان يعجبني وأبدأ بالرسم ،لكنني لا أعتمد الحرفية في النقل ومن الممكن أن انسجم مع الانطباعية بطريقة رسمهم وكيفية رؤيتهم للضوء وانعكاسه على الأشياء بالطبيعة وأحاول أن ارسم ضوء النهار أو لون الوقت .وأكون حراً لأنني ارمي الطبيعة خلف ظهري باستخدام وجهة نظري تجاهها فلا يهمني إن كان هذا البيت موجود باللوحة أم لا فأكون بذلك أكثر حرية من معالجتي لموضوع من خلال ثقافتي الفكرية وعلى مزاجيتي ، بينما الطبيعة تعطيك بشكل طازج ومباشرة هذه العلاقات الجميلة فمن هذا المنطلق أنا منسجم مع الانطباعيين لأنهم كانوا يرسمون بنفس الطريقة فيشاهدون كيفية انعكاس ضوء النهار على الأشياء وكيف تنسجم هذه الأشياء مع بعضها فانا استمتع بمعالجة هذه الأمور لأنها صعبة بسبب العوامل الجوية من شمس ،وريح ،ومع ذلك أجد متعة فيها .وبعد إن كبرت قلت أعمالي عن الطبيعة فدائما الشغل على الطبيعة سواء كانت صامتة أو مناظر أو أي شيء موجود حولك يشذب ذائقة الفنان ومعارفه السابقة حتى إذا كان الموضوع ليس عن الطبيعة يصبح العمل أفضل مما يجب.

■ إضافة للضبابية التي تحدثنا عنها نلاحظ الحلم في شخوصك فهل برأيك أن الشخص العربي مازال قادرا على الحلم؟

- هو إنا الحلم وهؤلاء أشخاصي والحلم لا ينتهي والأمل بالشيء الجديد ،ومن الجيد إن يكون الشخص حالما فالفن يتطلب الحلم

■ في أعمالك الأخيرة كان عمل الثنائيات حاضر بقوة كما رأينا العديد من الأعمال التي فيها عازفين فهل برأيك هناك رابط بين الرسم والموسيقى؟

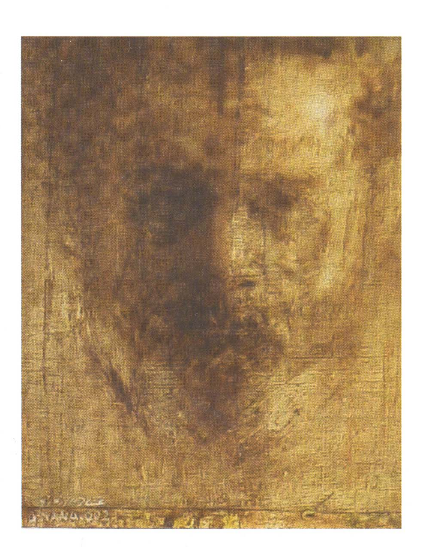
- إنا أسمع الموسيقى كثيراً ولكن في هذه الفترة ليس كثيراً، أنا عندي مكتبة موسيقية ضخمة جدا، فأنا لا أستطيع العمل إلا وانا استمع إلى الموسيقى و أحس بان الموسيقى تنطبع مع الألوان فإذا كنت أريد للعمل إن يكون دراميا استمع إلى بتهوفن وباخ وإذا كان فرحاً استمع إلى مقطوعات أخرى فانا بشكل دائم استمع إلى الموسيقى ولذلك كنت أنوي في المعرض الأخير لي في تجليات جعل جميع اللوحات عن الموسيقى ولكن الموضوع عولج كثيراً ولم أجد ما أضيفه على من سبقوني كالفنانة فاطمة الحاج وهي لبنانية أخذت الحالة اللونية وأخذت مقطوعة لتشايكوفسكي وعملت عليها بعض اللوحات وشاب أظنه عراقي قدم بعض الأعمال كذلك الفنان جبر علوان والذي رسم بعض اللوحات للعازف شكله وحركته وسعد يكن الذي حيا بأعماله الموسيقي صلحي الوادي. وكان التأثير في اللوحة بمجموعة ألوانها ،بنغمها، تشعر المشاهد للوحة بوجود موسيقى فيها ، يمكن للمشاهد أن يصل من خلال العمل بأن يشعر بنوع من الحلم والخيال في اللوحة كما يشعر أيضا بأنها متحركة وضبابية فهي كالموسيقى الموزونة، فعندما يؤلف الموسيقي قطعة ويوزعها على الأوركسترا وكل عازف له دور فيها بشكل متناسق بعيد عن النشاز ،فذلك يشبه الرسم .

■ لكل فنان سره في الوصول إلى تأثيرات وألوان مختلفة على سطح اللوحة فما هو سر الفنان غسان نعنع ؟

- الجميل هو انك عندما تكون عندك تجربة تنقلها إلى غيرك، بينما نجد العديد من الفنانين اليوم ممن يشعرون بأنهم وصلوا إلى طريقة في الرسم هي يجب أن تكون خاصة بهم وأنا برأيي هذا الشيء خاطئ. وأما عن طريقتي فأنا أعمد إلى وضع تأثيرات معينة على الورقة ومن ،ثم اكتب بالحبر الصيني واحك الورقة واحضرها بالغري أو بزلال البيض ،استخدم هذه الأفكار من الثقافات سواء كانت قديمة أم حديثة فأعطيها التأثير حسب عرض الريشة وأضع اللون من ثم اذهب إلى المغسلة واضعها تحت الصنبور وأطوي الصفحة كما أريد حتى أحصل على الرمادي ومن ثم أعود وأرسم عليها بالألوان ،وأيضا إذا كان اللون كثيفا أعود إلى الصنبور مع حف وتقشير



وأحيانا اثبّت بعض الألوان التي لا أريدها أن تذهب لأن الماء يأخذ كل الألوان المائية وأيضا التثبيت يعطيني كما قلت لك أخطاء تكنيكية ،فمن وجهة نظر أكاديمية فنحن نعلم أن هذا لا يجوز، أن تثبّت لوناً ومن ثم تعاود العمل على سطح اللوحة، لكن هذه الطريقة التي أتبعها تعطيني التأثيرات التي أرغب بها فأنا أحيانا أحفها بسائل الجلي أو بوضع لاصق على اللون ومن ثم إزالة اللاصق بسرعة هذا يعطي تأثيرات وألوان لا أستطيع الحصول عليها بالألوان العادية. وقد شاهدت مع صديق لي مرة فلماً عن انشيسلكي وهو فنان يعيش في باريس و درس الرسم في الصين ، وعن مراحل إعداد اللوحة عنده ،ذهب أولا وآتى بلوحة وثبتها بحجارة ومن ثم رسم عليها بالريشة ،فكان التشابه غير مقصود ولكنه موجود في النهاية ، وبعد ذلك يأتي بالماء ويسكبها فوق اللوحة لكي يحصل على نفس الدرجة الرمادية وقد استبقت الأمر وقلت لصديقي عن الخطوات التي سيقوم بها لأن مرسمه كبير والأدوات جميعا موجودة، ثم وضع خطوط الحبر ومن ثم سكب الماء وهذا ما أعطاه لوناً رماديا كما أراده هو ويأخذ الورقة ويضعها تحت الماء قلت لصديقي انظر سوف يغسلها بالماء وغسلها لكي تذهب جميع الألوان وتبقى الرماديات فقط ولكن فاتني شيء هو أنه كان يعاين المنظر الذي يرسمه في مرحلة سابقة للعمل والتأثيرات التي من الممكن أن يسببها الشلال مثلا والذي كان يقوم برسمه من رذاذ وصوت إلخ... ،وعندما انتهى من مرحلة الغسل بدأ بالتلوين ثم أخذ اللوحة ولصقها على قماش وشد اللوحة عليها وأحيانا كما يحدث معي أيضا فإن أطراف اللوحة لم تكتمل فلذلك يلجأ الرسام في حينها إلى لصق قطعة من الورق والرسم فوقها. وأنا أجد كما ذكرت سابقاً أنه من الخطأ أن يحفظ الشخص التكنيك فأجمل شيء



هو أن يبتكر الفنان في كل لوحة تكنيكاً جديداً وأن لا يحفظه لأن التكرار يفشل العمل الفني.

■ قمت بالعديد من الدراسات والتجارب الفنية لمدة ثلاث سنين فماذا أضافت لك هذه الدراسات ؟

– هذا سؤال صعب قليلاً إذا أردت أن أرى ما يراه الجمهور ،فبالنسبة لي عندما أنهي لوحتي فأني أكره أن أنظر إليها ،فعندما كنا في أيام الدراسة الجامعية أرادت إحدى الزميلات أن تريني بعضاً من لوحاتي القديمة ولما رأيت اللوحات قلت لها تخلصي منها .وإذا وجد شخص أعجبه عمله فهذا يجب أن يكون في الفترة التي يصنع فيها العمل فقط وإلا أصبح واقفاً في مكانه كمن لم يفعل شيئاً ،فلذلك نحن فنانو حمص خاصة لدينا نوع من نكران الذات ، كما أننا دائما في حالة حوار مع بعضنا البعض ، فهذا الحوار يشعرك دائما بأنك لا تصنع شيئاً عظيماً فالشخص يقدم وفي هذا البلد لا يوجد ما هو خارق وذلك لان حياة الجميع هي حياة رتيبة لا يصنع الفرد خلالها ما هو خارق. والفنانون الموجودون في سوريا هم جزء من هذه الحياة لهم تألقات لفترة معينة ثم يعودون لرتابتهم ، لذلك أن أقول أنني قدمت شيئا مختلفا بين فترة وأخرى فهذا يعني أنني أبالغ أولا أقول الصحيح.

■ كيف يجد الفنان غسان واقع الفن السوري وأين أصبح مكانه؟

– أن الفنانين الموجودين هنا في هذا البلد هم إجمالا جيدون لذلك فهم يقدمون ضمن إطارهم عملاً فنياً جميلاً ، لكن على الرغم من ذلك فهم لم يحرزوا تقدماً كبيراً في تاريخ الفن السوري.فالفنان في أوروبا مثلا نراه يدفع نتيجة تهيئ الجو له بشكل كبير للأمام ،وهذا الأمر ليس موجوداً لدينا في سوريا. على الرغم من أن سمعة الفن السوري كبيرة جدا في الوقت الحالي في بلدان العالم إلا أن هذه السمعة بنظري هي سمعة تسويقية نتيجة عدد محدود من الطلاب ممن أخذوا فنوننا للخارج وأصبحوا يبيعونه ويعرضونه في مزادات ،وتبقى الفنون الأوربية أهم بألف مرة من فنوننا. وإذا اطلعنا على الفن الصيني نجد الكثير مثل فننا.الأعمال المهمة والتي فيها مزاجٌ خاص لكل فردٍ ووجهة نظر مواكبة للأشياء التي تحدث بالعالم سواء بطريقة التحديث بطريقة الاقتصاد والسياسة كما نجد فيها نوعاً من الخصوصية. فهذه الأمور كلها لا يمكننا أن نجدها في فننا .والفن السوري أصبح جيدا بشكل تسويقي حيث صار ينتقل من مكان إلى آخر ويدخل المزادات، لكن لم يصل بعد لمستوى المقارنة بالفنون الأوروبية أو الموجودة في إيران، أو إلى العالمية بعد كما يقال عنه ،لكننا يمكن أن نقول بأنه لدينا أشخاص يرتقون لمستوى العالمية مثل محمود حماد -فاتح المدرس – والزيات وهم جميعهم من الجيل القديم. أما من الجيل الحديث فليس لدينا من يتمتع بالخصوصية ذاتها في الفن ، فهم ما زالوا يدورون حول هؤلاء الفنانين دون أن يبحثوا عما هو جديد كصناعة فن الفيديو و الانكليشن والتي بات الشباب في العالم يستخدمونها ، فنحن هنا لا يوجد لدينا فن شاب نحاكي به فن الشباب الموجود في أوروبا أو يوازيه .وهذا يرجع أيضا لرتابة حياتنا، ولوجود فنانين شباب يبحثون عن

مورد رزق لهم، فحين ترى إحدى الصالات أعمالهم وتعجب بها فيعمدون للتكرار في أعمالهم لكي تباع أكثر، فللأسف لا توجد عندنا اللوحة المتأصلة بعد.

■ برأيك إلى أين يتجه الفن عندنا؟ هل نحو التجاري أم الثقافي؟

– الشيء الثقافي الآن قليل جدا في السابق كان موجوداً لكن الآن الاتجاه السائد هو الاتجاه التجاري وبوجود الصالات الحالية والتي تلتف حول الفنانين الجدد وتختار منهم من يناسبها أعماله ويقومون بالتسويق له ،كما فعل خالد سماوي صاحب غاليري أيام ،وبقي جميع هؤلاء الشباب في مكانهم دون تطوير لتجربتهم إلا بالاتجاه الذي يريد هو للأسف ،على الرغم من وجود عدد من الفنانين المهمين كعمران يونس و مجدل بيك. وقد أقام عمران معرضاً عن القطط في صالة منى الأتاسي كان مهماً جداً على الرغم من أنه ما بيعيش. وكان هذا المعرض هو السبب في تعاقد خالد سماوي معه على الرغم من أنه لم يكن من المتحمسين لهذه الأعمال كثيراً. مجدل بيك كانت أعماله فيها شيء من التأثر بعبد الله مراد بتأثيرات الحمام مع زيادة في التكنيك وأسماء أخرى .وهم في النهاية ما يهمهم هو أن يصلهم راتب شهري فالفنان في النهاية يسعى لأن يعيش.

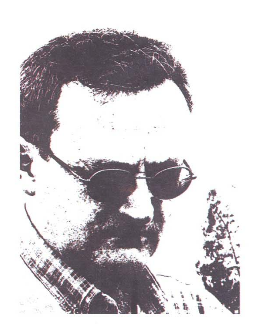
■ الآن لماذا لا يوجد معارض بهليشتريها.وما هي علاقة الأزمة بالمعارض؟

– الآن اذهبي إلى صالات العرض لا ترين معارض وذلك بسبب الأزمة الاقتصادية فلا ترين أحداً يأتي ليشاهد اللوحات أو ليشتريها .

■ ما هو الدور الذي يمكن أن تقوم به الصالات للفنان وهل هو دور إيجابي أم سلبي ؟

– فيما مضى كان هناك صالة اسمها صالة الفن الحديث أثناءها كانت تلعب دورين والدور الأساسي في ذلك الوقت كان ثقافي لكنه عندما دخل رأس المال على الفن صار الأساسي هو المال وهذا له علاقة بقيمة اللوحة وثمنها أكثر من قيمتها الثقافية فهنا كان الاختلاف ،ففي وقتنا اختلف هذا الشيء بكل نواحي الحياة وصار الرسام يسعى ليجد طريقة ليبيع أعماله وصاحب الصالة هو إنسان غير مثقف همه الوحيد تسويق ما هو دارج والترويج لصاحبه حتى لو كان فناناً عادياً .

* * *



أحمد يازجي..
حوار بين اللون و الشكل!!..

د.عبد الكريم فرج*



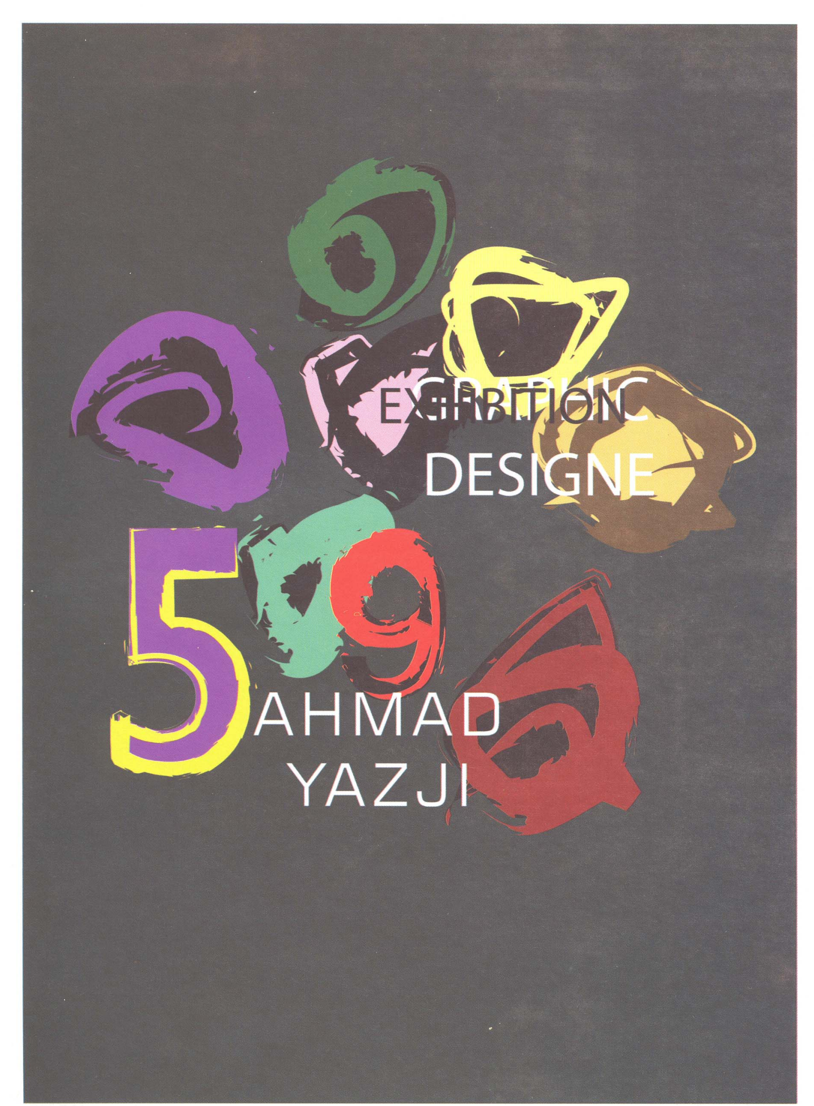
يلح علينا السؤال ونحن نقرأ التصميمات الإعلانية للفنان أحمد يازجي لماذا نشعر بهذه الحالة من الارتياح و التأمل ؟ ...

وبإمعان النظر نستحضر الأسباب الجوهرية، آخذين بالاعتبار أن التصميم الإعلاني في جوهره لا بد وأن يكون خلاصة عصف ذهني تنتجه دواعي بصرية و إدراكية، في مقدمتها تلك الأطياف اللونية والأشكال المرسومة والصياغات (التيبوغرافية) التي تؤدي في مجموعها الغرض الوظيفي و البصري للإعلان.

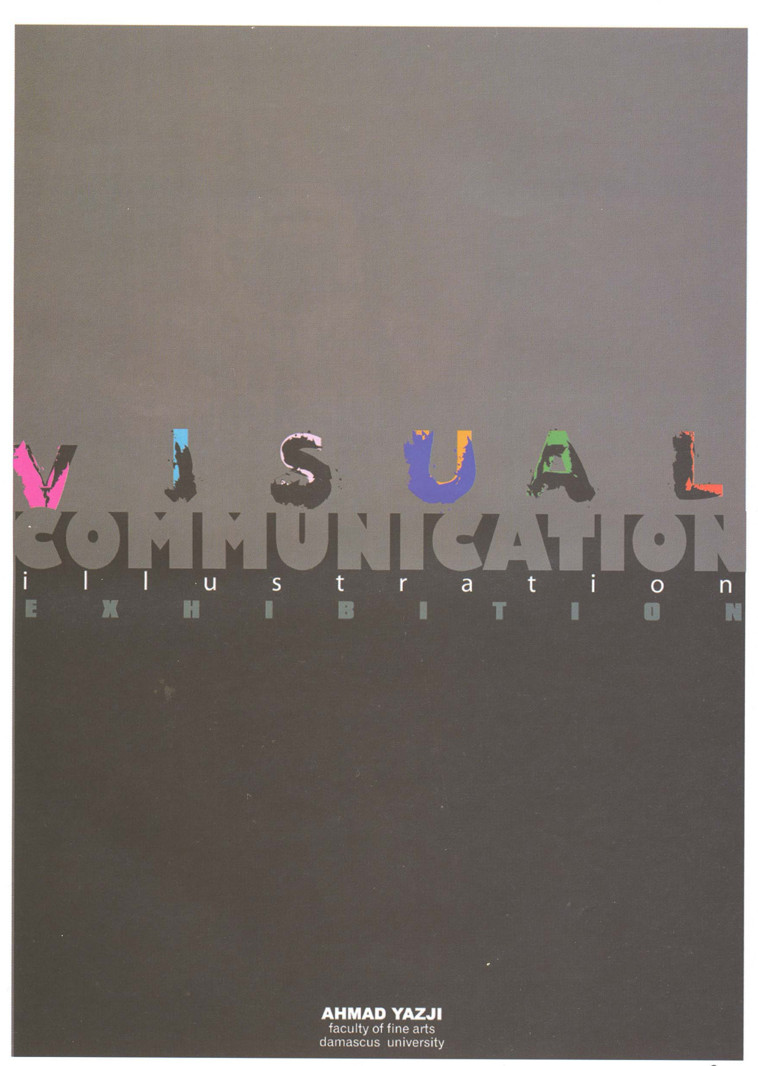
وفي الحقيقة ربما تكون تلك هي الاستحقاقات اللازمة لكل تصميم إعلاني حتى يثبت وجوده أمام المتلقي، و لكن الحصيلة الإدراكية للإعلان و ارتقائه تعود إلى الكيفية التي يتناول فيها المصمم هذه العناصر على سطح الملصق وفي صميم تأليفه. وهذا ما أراه متحققاً في إعلانات الفنان يازجي.

لقد استطاع الفنان أن يتعامل مع صياغة التضاد اللوني أو إنسجاماته بطريقة تحقق التلاؤم بين الأشكال و خلفياتها من خلال تبادل

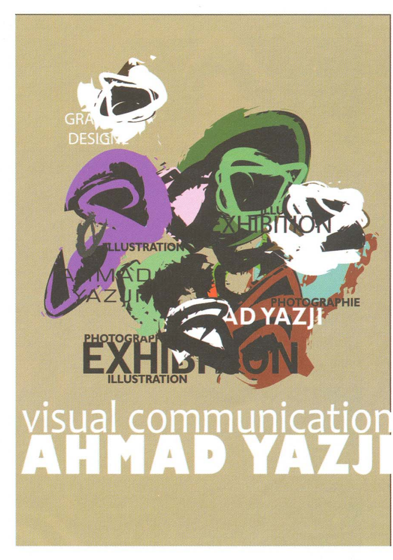
*حفّار و عميد كلية الفنون الجميلة في السويداء.



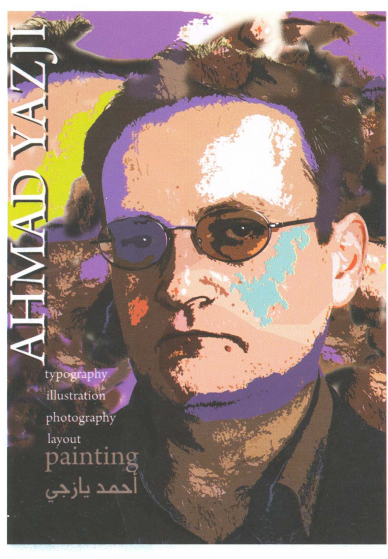
شكل 1


VISUAL
COMMUNICATION
illustration
EXHIBITION
AHMAD YAZJI
faculty of fine arts
damascus university

شكل 2



شكل 3



شكل 4

الأدوار بين مكونات الإعلان اللونية و العناصر الشكلية و البنى التيبوغرافية بما يحقق تما هي المفردات في عمق التصميم و إطلاق شحناتها البصرية ، و يمكن القول بأكثر صوابية أن يازجي يقدم إعلانه مبنياً على أسس مبتكرة تؤدي إلى خلق التوازن الهندسي الغرافيكي بين المساحات الحيادية الحاملة للعنصر الأساس وأشكاله النمطية المشحونة بالمؤثرات البصرية(شكل رقم 2) ، كما أن الرموز التي يستحضرها بما تملكه من حرية في بنيتها الشكلية و حركيتها تشكل نبضات ملمسية و رمزية تتجمع أو تتناثر على السطح الملون مؤدية إلى شحذ البصر نحو الخلاصة التعبيرية التي يستدعيها الإعلان.

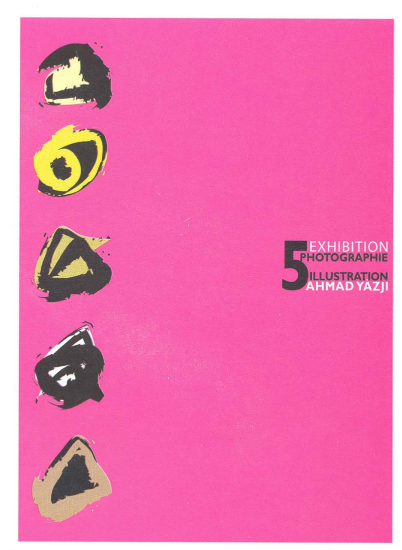
وعندما يريد أحمد أن يتوجه إلى تحريضات بصرية محددة تجده ينظر إلى الأشكال الواقعية ، يرسمها أو يصورها ومن ثم يؤلفها بتحويرات و اختصارات ، أو بإضافات و اختزالات تبوح بمنطوقها التعبيري مشيرة إلى خصوصية الفنان الذاتية بعيدة عن أي تعقيد أو افتعال .

لقد اعتمد الفنان أحمد يازجي بشكل ملفت وواضح مبدأ تحريض و إطلاق طاقة العناصر أو (الموتيفات) التي تتحرك على الساحة البصرية في الإعلان بكل مكوناتها الشكلية و (التيبوغرافية) واهتم بالتحولات التي يمكن أن يوحي بها الوجه الإنساني أو الصورة الشخصية مستمدة من خياله وما يستدعيه من تداعيات بصرية و إدراكية تؤدي إليها تلك الاستنباطات البلاغية والرمزية .

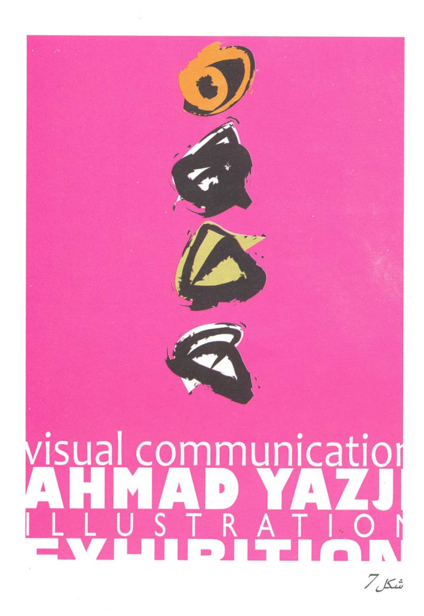
يدلنا المنتج الإعلاني المدروس بعناية وتركيز لدى الفنان يازجي على التعامل الجدي مع أفكاره و قيمه الجمالية و إخراجه النهائي ، ويدل كذلك على جهد حقيقي في التقاط مشاعر المتلقي ، و الاعتماد على الإثارة البصرية بانتقائية للألوان المثيرة للانتباه كالأصفر والزهري و الأزرق بكافة التدرجات إضافة إلى الرماديات الممزوجة والتي تهيئ المناخ المناسب لمداخلات البنى الخطية و الصيغ التيبوغرافية و المدلولات الرمزية للإعلان و غيرها (شكل رقم3)



شكل5



شكل 6



شكل 7

نكتشف ذلك التوق الشديد الذي يدفع الفنان أحمد يازجي للدخول في هذه الحوارات اللونية ، وقد استحضرها من رؤيته التصويرية ، فهو مصوّر و مكوّن لتّأليفات أساسها الشخوص الإنسانية التي تتحرك في مجموعاتها اللونية لتشكل تكوينات متتابعة تلفّها وشاحات من اللون الأبيض و البنفسجي التي تظهر وتختفي في ثنايا الجسد الأنثوي بإحساسات و انطباعات لونية و حركية متألفة ، و عبر هذه التحليلات نستطيع القول أن المصمم باحث مدرك لكل الإضافات مستفيداً من التقانات المعاصرة و تخلقاتها اللامحدودة في عالم الصورة و الإعلان .

وفي مجال التحليلات التقنية لأعماله و خصوصيتها:

أرى أنه من الضروري أن نشير و بكثير من الأهمية إلى القيمة الفنية التي تتمخض عنها اختزالاته لعناصره و تبسيطها و تحويلها إلى أنماطها الرمزية والتي أعطت لملصقاته الإعلانية هوية ذاتية ، إضافة إلى تميّز الفنان في استخدام النماذج التيبوغرافية المتعددة و التي تمكّن من إدخالها في عمق التصميم الإعلاني و هي بالطبع من أهم مقومات الإعلان في كل أشكاله الكلاسكية أوالحديثة أو المعاصرة ، و التي عرفت في البلدان الغربية المتقدمة في مجال الإعلان منذ النصف الثاني من القرن العشرين ووضعت لها قوانين و أسس محددة و خصوصاً في مجال استخدام الصيغ التيبوغرافية (شكل رقم 4).

وفي هذا السياق نجد الفنان أحمد يازجي في إعلاناته بعيداً عن أي تشويش بصري ، متوافق في صياغاته الرصينة مع شخصيته التي تتسم بالهدوء و الاتزان ، و لئن نثر (موتيفاته المطبوعة و أنماطه التيبولوجية ×) على السطح متجاذبة أو متوالية بسيطة أو مركبة ، إلا أنها تتناهى مع تداعيات أجوائها المحيطة إلى حالة من الوئام و الاتساق و النظام .

و خلاصة القول:

أحمد يازجي في تصميماته الإعلانية كشف عن معرفة حقيقية متيقنة بثقافة الإعلان، متواصل مع مراجع ثقافته المعاصرة و التي أمسك بخيوطها أثناء دراسته العالية في فرنسا ، ملتفتاً إلى الاستفادة من ثقافة المدرسة الانطباعية الفرنسية التي تأثرت بشكل احترافي (فني وتقني) بثقافة



شخوص 2

المدرسة اليابانية التي تعتمد المساحات اللونية الصافية الممتدة أو المنبسطة على سطح ذي بعد واحد .

و إذا تحدثنا عن الفنان أحمد يازجي كرسام متخصص بالرسم الغرافيكي نجده في تصويره يعتمد على الشخوص الإنسانية كموضوعات أساسية في تكويناته المرسومة ، شخوصه قامات منتصبة صيغت بألوان متداخلة متوافقة و منسجمة ، اقتصادية في ألوانها ، تحافظ في تركيباتها المتعاقبة على تشكيلات تتوالد و تتجدد في تبدلاتها الحركية .

مجموعاته التصويرية تتراصف وتتحول إلى أرتال من وحدات تصويرية تتوازى مع تصميماته الغرافيكية ، وربما تشكل الوجه الآخر للسعة المعرفية للفنان المصمم يازجي ، وفي رؤية مجملة لمجموعاته الإنسانية و التي تشكل في إدراكها البصري وحدات من الأجساد نجد أنها تشكل دوراً بالغ الأهمية في جسومها المتآلفة و المتوالية وقد شّحنت بتلك الطاقة التي اكتسبتها الخطوط وهي تفصح عن أشكالها ، الأمر الذي يذكرنا بثقافة المدرسة المستقبلية وقد تحررت من ركام السكونية بانتقالاتها و تحولاتها الحركية المتعاقبة .

* * *



شخوص3

مراجع البحث:

1 - مجموعة أعمال الفنان أحمد يازجي (تصميمات في سوريا و خارجها)

2 - مجموعة أعمال الفنان أحمد يازجي في الرسم والتصوير و تصميمات الرموز المتكررة

3 - تصميم وإخراج مطبوعات نحاس بين 1995-2000 (غدق - يوروب كار -ابن زهر)

4 - لقاءات الباحث الخاصة مع الفنان أحمد يازجي .

5 - كتالوكات معارض الفنان يازجي بين 1986-2009 .

6 - كتالوكات كلية الفنون الجميلة بين 1994 - 1998 التي صممها الفنان يازجي.

×× التيبولوجيا- علم دراسة الأنماط والرموز.

* * *



عبد القادر بساطه..

الواقعية في الأجواء السريالية!!

محمود مكي *

المبدأ :

كان هناك دائما مقولة (من يتخذ من الفن سبيلا في حياته عليه أن يدفع الثمن الباهظ) ، وفي الحياة التشكيلية أمثلة كثيرة ، من أهمها الفنان (فان كوخ) ...

والفنان (عبد القادر بساطة) دفع كل شيء من حياته مقابل أن يكون فنانا يضع شمعاته المضاءة بالحب والصدق مقابل لاشيء سوى أن يكون فنانا ... هجر كل شيء في الحياة حتى الزواج وتفرغ للفن للبحث عن أقانيمه الفنية ضمن مفاهيمه الفكرية والجمالية وعواطفه ومشاعره ...

الهاجس الفني :

منذ أن وعى الحياة في مراحلها الأولى في المرحلة الابتدائية بدأت مواهبه الفنية تنمو ، وراح يرسم بأقلامه البسيطة وجوه بعض الناس الذين يعيشون من حوله رغم تأنيب أهله له ، ولكن تشجيع أساتذته جعله يغامر هذه المغامرة الكبرى ليتخذ من الفن سبيلا أوليا في حياته ، فالهواجس الفنية أصبحت في كيانه كل شيء في حياته ، وخاصة عندما تعرّف على أستاذه الأول الرائد (وحيد استانبولي) ، وفي بداية عام (1963) تعرف على الفنان الرائد (إسماعيل حسني) الذي أصبح بينهما صلة صداقة حميمة لها خصوصيتها ، فوجد كل من الفنانين (استانبولي وحسني) مدى موهبته الفنية ، فدفعاه إلى المتابعة في هذا الطريق الشائك الصعب ، وراح الفنان (بساطة) يتعلم منهما المبادئ الأساسية للفن وأساليبه وتقنياته ، ويقدمان له كل مقومات اللوحة الفنية ، وكان تلميذا نجيباً يحفظ منهما بجد وحيوية ، وقد بدأ يرسم لوحاته في عام 1963 ليشارك بها في بعض المعارض الجماعية على مستوى القطر ، وأكثر ما تحققت لديه تجربته الفنية وتأكدت بوجودها في الذائقة البصرية السورية عندما تعرّف على الفنان الكبير (لؤي كيالي) الذي

*فنان تشكيلي وناقد.





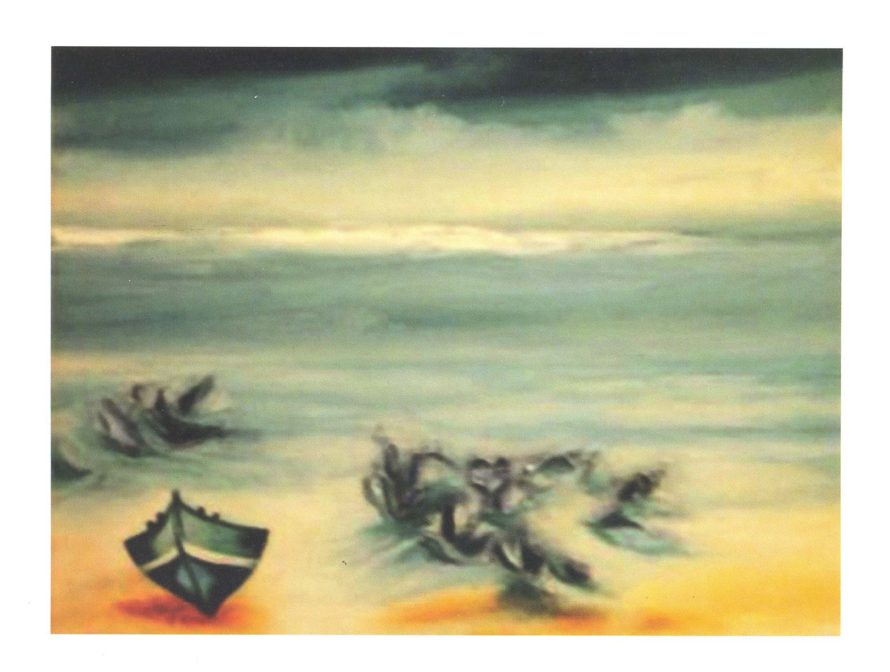
رافقه فترة طويلة من حياته ، فترك لديه بصماته الواضحة على مجمل أعماله الفنية التي لا يمكن إخفاءها في الحديث عن تجربة الفنان الراحل (عبد القادر بساطة)... والذي دفعه (لؤي) لإقامة المعرض الأول ...

- الحياة الفنية :

لقد عرف الفنان الراحل (عبد القادر بساطة) منذ اللحظات الأولى من حياته الفنية أن عليه أن يدفع الثمن مقابل اتخاذ الفن سبيلا في حياته ، فهجر كل شيء في الحياة حتى الزواج مقابل أن يتفرغ لإنتاج العمل الفني .

لقد استطاع خلال فترة وجيزة أن يتمثل الفن الموجود في كيانه وينتج أول أعماله الفنية التي لاقت استحسانا كبيرا من أساتذته أمثال (استانبولي – ولؤي – وحسني) ، ودفعوه لإقامة معرضه الأول في صالة المتحف الوطني بحلب في عام (1970) ، وكتب (إسماعيل حسني) في كراس المعرض يقدمه على انه من الفنانين الشباب الواعدين في مضمار الحركة التشكيلية السورية ، يقول: (لقد وفق فناننا الشاب وهو يصمم لوحاته بكتل متراصة ومتناغمة كما وفق في لوحاته المفعمة عاطفة وشاعرية ...)

ونجاحه الكبير في هذا المعرض دفعه بقوة لمتابعة مسيرته الفنية والاستمرار لمتابعة تحصيله الفني في كل من أسبانيا وايطاليا ... وخاصة عندما تعرّف على الفنان الكبير (فاتح المدرس) الذي أثنى كثيرا على أعماله الفنية ، مما دفعه لإقامة معرضه الثاني في نفس الصالة وفي عام (1972) ، وبدأت مسيرته الفنية وتجربته تفصح عن نفسها ومدى قدرتها في



الأسلوب والأداء الفني المتميز ، فقدم معرضه الثالث في عام (1973) حيث بدأ الفنان الراحل (بساطه) يأخذ مكانه الخاص في مضمار الحركة التشكيلية السورية ، وأقام معرضا مشتركا مع صديقه الفنان الناقد (صلاح الدين محمد) في عام (1973) .

النجاح الكبير الذي حققه من خلال معارضه الفردية ومشاركاته في المعارض الجماعية مع الفنانين في القطر دفعه لتقديم معرضه الرابع في صالة الشعب بدمشق في عام (1977) ، فاستطاع أن ينتزع الإعجاب من الفنانين والنقاد في الساحة ، حيث كتب نقيب الفنانين بدمشق في كراس المعرض يقول (لعبد القادر بساطة تجربته الفنية الخاصة التي أغناها ومازال يغنيها بإحساسه ومشاعره المرهفة وعواطفة ...) .

وأقام معرضا في صالة الشهباء بحلب في عام (1990) ، ثم نقله إلى دمشق في صالة عشتار في عام (1991).

كان آخر معرض فردي في حياته الفنية في صالة الأسد للفنون بحلب في عام (2008) ، وآخر معرض جماعي شارك فيه (معرض الربيع) في عام (2011) ، وقد سافر إلى أسبانيا وايطاليا لإتمام دراساته الفنية في عام (1980) وفي ايطاليا التقى بالفنان (عبد الرحيم ططري والفنان (سامي برهان) والفنان (عبد الرحمن مؤقت) الذي سافر لدراسة الأجسام العارية ...

التجربة الفنية :

إن الحديث عن تجربة الفنان الراحل (عبد القادر بساطة) نحتاج فيها إلى البحث عن أهمية الموهبة الفنية ودورها الكبير

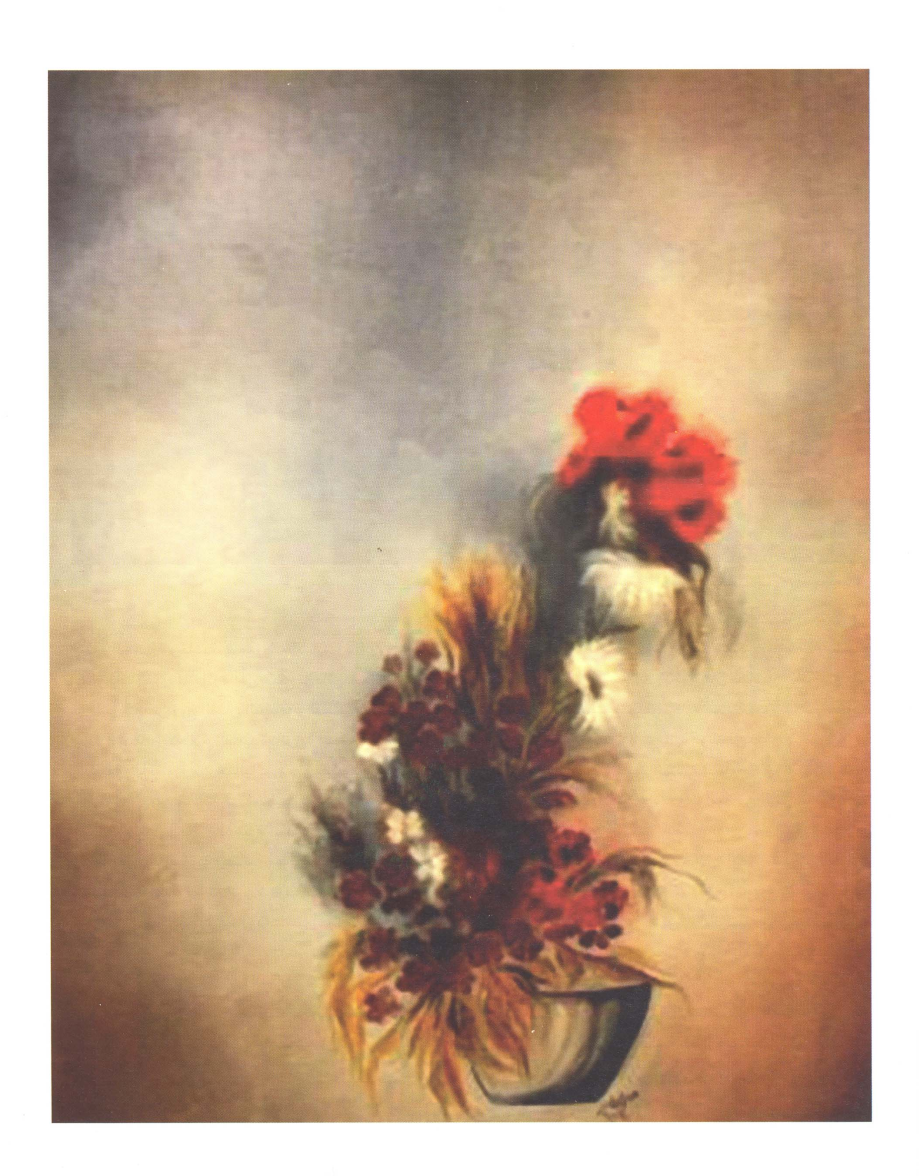


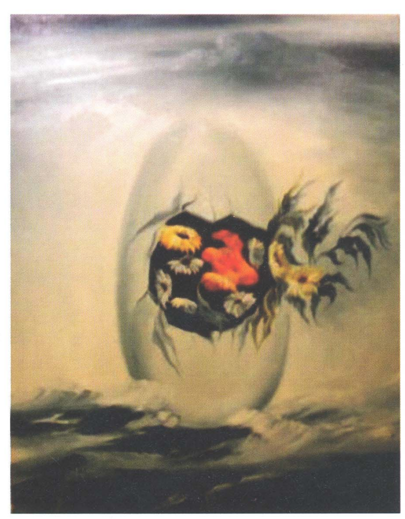
في إنتاج العمل الفني اللائق ... وتطرح سؤالا: هل إنتاج العمل الفني يحتاج إلى الدراسة الأكاديمية أكثر من امتلاك الموهبة ؟ ، وهل الموهبة الفنية تكفي الفنان لإنتاج العمل الفني ؟

يعد الفنان الراحل (عبد القادر بساطة) من الفنانين الذين تعلموا الرسم من خلال تجاربه الخاصة ومن خلال إطلاعه المباشر على نتاج الفنانين المحليين والعالميين ، كما قام كل من الفنان (وحيد استانبولي) والفنان (إسماعيل حسني) بتقديم كل ما يساعده على إنتاج العمل الفني ، فانطلق في إنتاج لوحة تشكيلية لها مقومات الفن الأساسية ، واستطاع بجهده المتواصل ترسيخ مكانته في الساحة التشكيلية السورية بكل قوة ، وأصبحت تجربته الذاتية لها خصوصيتها المميزة بتقنياتها وأسلوبها ...

أقام الفنان الراحل عدة معارض فردية وشارك في المعارض الجماعية داخل القطر وخارجه ، مما دعاه إلى التفرغ الكامل لإنتاج اللوحة التشكيلية ، وخاصة بعد عودته من أسبانيا وايطاليا ، والتي راح المقتنون يشترون أعماله عن حب ونظرا لامتلاكها مقومات جمالية خاصة ...

إذا حاولنا إلقاء نظرة شاملة إلى مجمل أعماله ، فإننا نرى بكل وضوح في الرؤية النقدية ، انه لم يتجاوز أسلوبه الذي عرفناه به منذ تجربته الفنية الأولى ، وهو ما يزال يراوح في أجوائه السحرية الموغلة في عالم الأحلام والسريالية المستمدة من الواقعية التجريدية ، وانه لم يتجاوزها من حيث الشكل والمضمون الفكري ، ولكنه حاول تطويرها من حيث اللون والخط ، إنما جاءت مواضيعه أكثر حداثة تشكيليا ، وأكثر تعبيرا عن







واقعه الحالي ، وخاصة في معرضه الأخير (2008) ، ونجدها في لوحات زهوره المتناثرة على سطح لوحاته بجماليتها الخاصة به التي تنم عن روح الفنان الشفافة والصافية ، وكأنه ما يزال يعيش في عالم الأحلام السعيدة بالرؤية النفسية المفعمة بالحب للطبيعة وما تحويه من جماليات روحية وصوفية ...

نراه لا يعمد مطلقا إلى تخطيط مسبق في إنتاج لوحته ، أو إقحام مفاصل العقل والذهنية المباشرة في لوحاته ، فهو يعمل عليها مباشرة وبعفوية وتلقائية موحية تنبع أساسا من عواطفه الجياشة في أغناء لوحته التي لايترك منها زاوية فارغة فيملؤها بعناصره ، مما يجعلها غنية وذات حس مرهف ومشاعر شفافة لأنه يفرش اللون الأزرق الذي يهتم به كثيرا ، ويبدأ بوضع ألوانه الأخرى ليؤسس أشكاله الفنية معتمدا على حساسية اللون وشفافية درجاته دون اللجوء إلى الصخب اللوني وضجيج الأشكال ... شلالات مياه تنساب بهدوء ، وأشجار وارفة الظلال ، وجبال سحرية غناء ، وسماء واسعة موحية ، وغيوم تذوب بين عناصر الطبيعة بكل حب ورغبة في العطاء اللا محدود ...

إن أعمال الفنان الراحل (عبد القادر بساطة) أصبح لها طابعها الفني الخاص التي تحمل بين طياتها الكثير من المتعة الجمالية والروحية بمفاهيم فنية حديثة تدور ما بين مفاهيم الواقعية الجديدة والسريالية والتجريدية الموضوعية ... وتحدثنا عن تلك الحياة الهادئة الحلوة الآتية من المستقبل ، والقابعة خلف سلاسل جباله المترامية في الأفق البعيد ، التي تتخللها صفحات السحب الصافية ، رغم غيومها الهلامية الباهتة والواسعة والمترامية خلال الأفق حتى يتمدد فيها كل شيء نحوها بهدوء تام ... نحو المجهول الذي يبدو فيه السعادة والفرح الأبدي في لوحاته الجميلة والنظيفة ، وينتشر فيها الضباب في حلم غامض ، ويكاد ينتهي بالتلاشي الأبدي عند نهاية الأفق لينجلي في لوحاته بالواقع الجميل ، والسعادة ، والحب ... في جو مليءٍ بالصفاء اللوني ، ما بين درجات الأزرق ومشتقاته ، ودرجات الأخضر ومشتقاته ، ودرجات البني ومشتقاته ، وكأنه عالم سحري بهي كامل ... معتمدا في لوحته على جعل عناصرها كتلاً موزعة في أجزائها بدراسة واعية

بحيث تترابط فيما بينها بشاعرية وإحساس مرهف يسطع منها الجمال كالنور الذي ينبثق من المجهول دون سابق إنذار ليحقق الحياة الحلوة التي يحلم بها الناس البسطاء ...

إن أعمال الفنان الراحل (عبد القادر بساطة) تعتبر من الأعمال المميزة في الذائقة البصرية السورية لما تحويه من جماليات فنية حالمة وخاصة ، وتتميز بشكل ملفت للنظر بالحب والصفاء والصدق والعفوية في العطاء الجمالي ...

* * *

بانو راما السيرة:

مواليد حلب 1951

عضو مؤسس في نقابة الفنون بحلب

عضو في اتحاد الفنانين العرب

درس الفن دراسة حرة ثم سافر إلى أسبانيا وايطاليا لإتمام دراسة الفن 1980

معرض فردي أول في صالة المتحف الوطني 1970

معرض فردي ثاني في صالة المتحف الوطني 1972

معرض فردي ثالث في صالة المتحف الوطني 1973

معرض مشترك مع الفنان الناقد (صلاح الدين محمد) 1973

معرض فردي في صالة الشعب بدمشق 1977

معرض فردي في صالة بولمان الشهباء 1990

معرض فردي في صالة عشتار بدمشق 1991

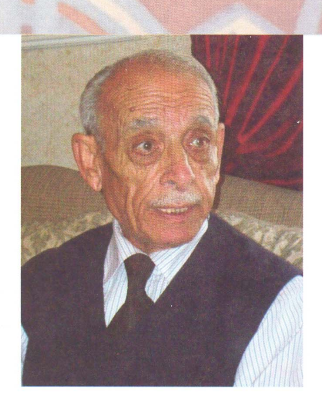
معرض فردي في صالة الأسد بحلب 2005

معرض فردي في صالة الأسد بحلب 2008

- شارك بمعارض الدولة الجماعية داخل القطر وخارجه
- متفرغ تماما للعمل الفني
- عمل مدرسا للفن في مدارس حلب
- أعماله موزعة في القطر وخارجه (سوريا – لبنان – السعودية – كندا – ايطاليا – أسبانيا)
- كتب عن أعماله (إسماعيل حسني – صلاح الدين محمد – طارق الشريف – محمود مكي)
- حاز على عدد من الجوائز والميداليات وشهادات التقدير
- من أهم أسماء أعماله: (وحدي مع الأيام، من حلب، من العقبة، أم الشهيد، من وحي كافكا، من بلادي، من تل عرن).

توفي في (2011/6/13)

* * *



الدمشقي..
رفيق اللحام.. تجربة فنية رائدة!!.

غازي أنعيم*

يعد الفنان رفيق اللحام رائد حركة الفن التشكيلي الأردني الذي خاض تجربة اللون والخط والظلال والأبعاد، من خلال الرسم والحفر والتصميم والخط العربي، ويعتبر أيضاً أحد الرواد الذين طبعوا تاريخ الفن التشكيلي الأردني بعطائهم وإبداعهم الفني منذ الخمسينيات، حيث عكست مسيرته الفنية مراحل مختلفة من البحث العميق والدؤوب والجهد المتواصل في تاريخ الفن وتقنياته.

كما كان الفنان رفيق اللحام واحد من فناني الرعيل الأول «الذين اخذوا على عاتقهم بناء النهضة الفنية ورفع شانها وشق الطريق أمام الفنان لإثبات دوره وموقفه في عمليات البناء والتغيير.. وظل رفيق اللحام في حركة دؤوبة في العطاء ولم يغب عن ساحة الفن وانجازه يوماً واحداً، ولم يهدأ أبداً في العطاء فأينما وجدت المشاركة في معرض كان رفيق أول المشاركين وأينما كانت هناك ندوة يكون أول المستمعين، كان بالفعل يمتاز عن غيره من فناني البدايات بالحركة التي لا تتوقف، ونشاط لا يكل.. وهو الوحيد من بينهم الذي استطاع مواكبة مسيرة الفن.. إنه «جامع بين ماضي الحركة الفنية بكل مآسيها وبطيء نموها وبين حاضرها المنفتح إلى العطاء والرسوخ والمتطلع إلى الوقوف الصلب بين فنون الأمم الأخرى على خط واحد بسواء»[1] .

صحيح أن الفنان رفيق اللحام «ليس الوحيد من الفنانين الذين ساهموا في فن البداية وشاركوا بما استطاعوا في وضع بذور الفن، ولكنه الوحيد من بينهم الذي ظل «يقاتل» وواصل «قتاله» حتى اليوم ولم يغب عن المعركة مثلهم، ولم يشهد الكد والمعاناة في دفع حركة الفن، من برج عاجي، أو يكتفي بتلميع اسمه دون حق، لقد رسم بالدمع والعرق ونحت بأظافره تماماً كما يفعل اليوم كل الفنانين الذين يضعون اليوم أسس حركة فنية أصيلة في جذورها وانتمائها». [2]

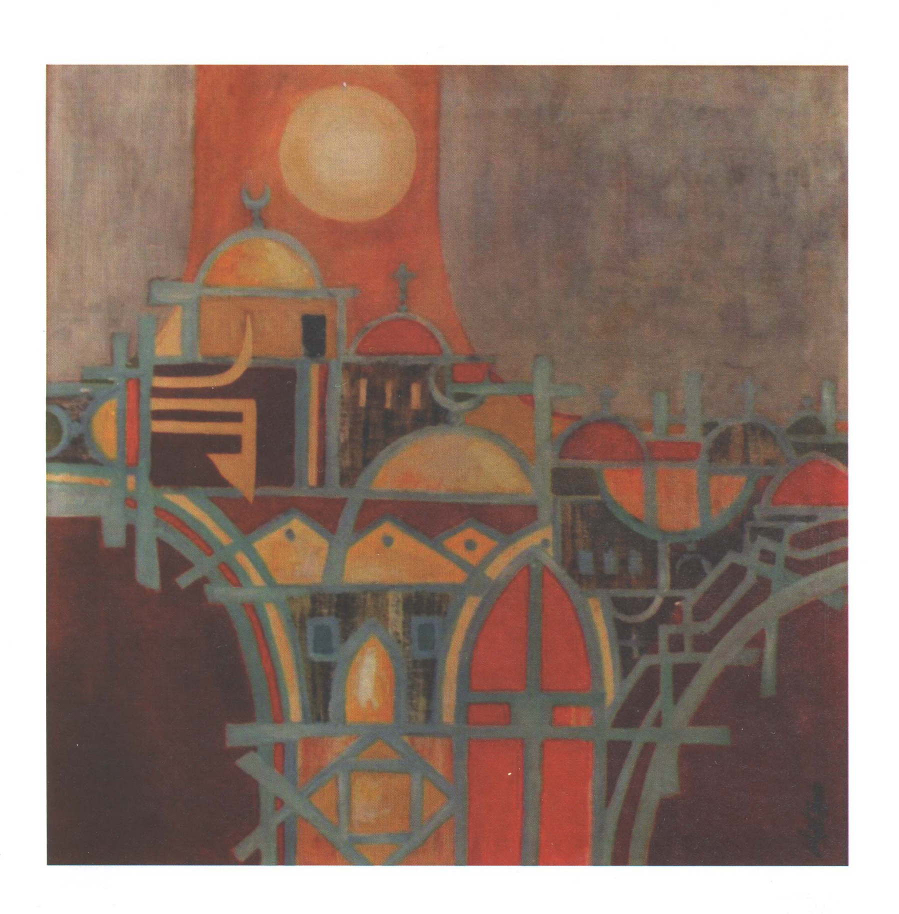
رفيق اللحام الذي تنوعت لوحاته الفنية المنفذة بتقنية الألوان الزيتية، والمائية، والحفر، والقلم الرصاص، والحبر

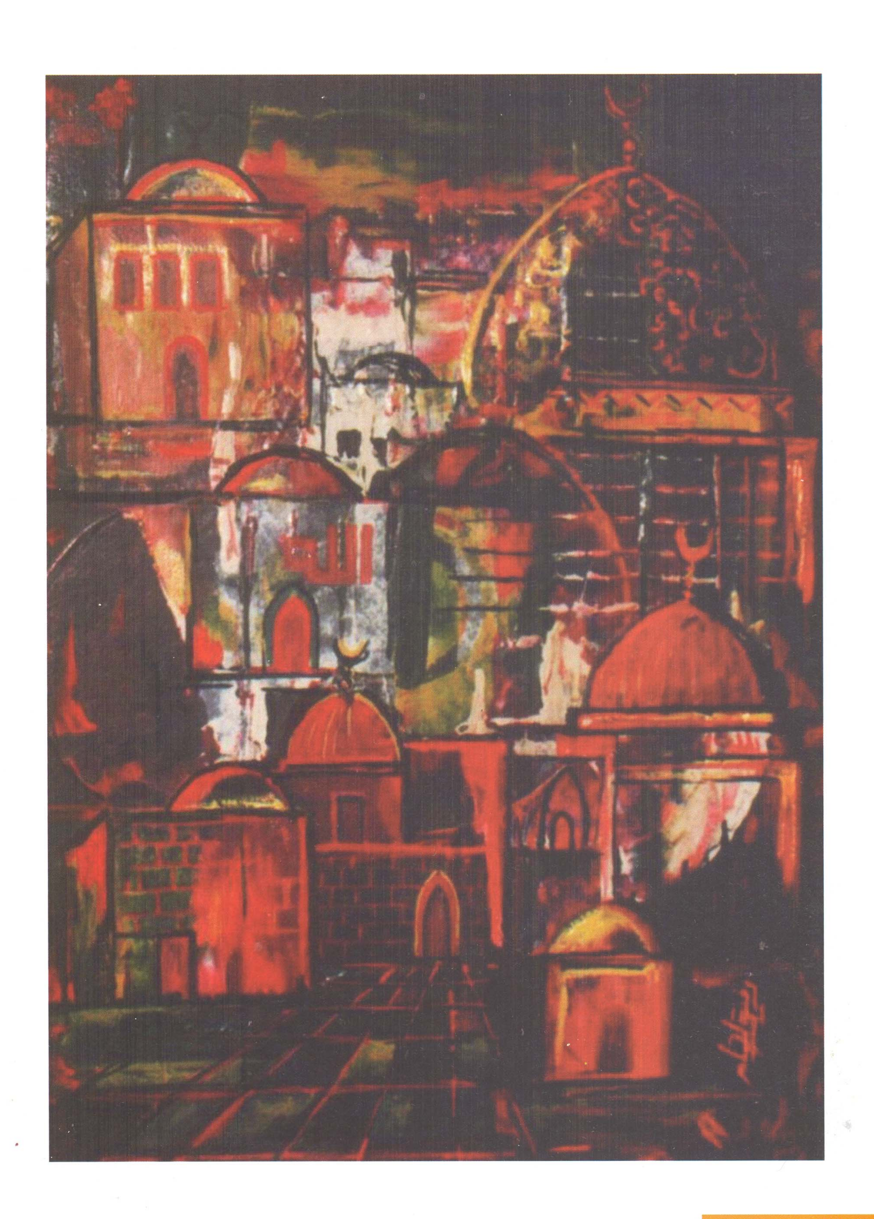
---

*ناقد وتشكيلي من الأردن.

الصيني، بين الحروفية والواقعية والتعبيرية والرمزية، والتجريدية التي انحاز لها في السنوات الأخيرة «هو من أبرز فناني مرحلة البدايات والذين شاهدوا أعماله خلال العقود الماضية، ومراحل تطور تجربته الفنية وتقلب أساليبه وتبدل رؤاه، وعمق نظرته، يجد بيسر واضح، أن صفة الباحث تطغى على أعمال هذا الفنان وتلازم خطاه من عمل إلى آخر، بل من مرحلة إلى مرحلة.. تفردت بالبناء وأسلوب الحوار والرؤية الفنية لعناصر الموضوع». (3)

وهذا جعل لوحاته تستأثر باهتمام العديد من الفنانين والنقاد لما لها من أصالة، وأهمية تاريخية، وذلك لما تحمله من معان وقيم استوعبت المكان والتراث الوطني والعربي والإسلامي بعمق، وحاورت الإنسان من الداخل.. وعبرت عن الحروفية







والواقع والأحداث الوطنية والقومية.

وتشهد المواضيع المختلفة التي تناولها هذا الفنان، على دوره الكبير في إثراء حياتنا التشكيلية لأكثر من نصف قرن، فهو مثقف واع، له نهج خاص واضح، أدى إلى تميزه على خريطة الفن التشكيلي الأردني المعاصر.. وتشهد له أيضاً المواقف الكثيرة التي خاضها هذا الفنان لنهضة الحركة التشكيلية الأردنية.

ولد الفنان رفيق اللحام بمدينة دمشق عام 1931 م، في بيت عريق في حي الصالحية، والده محمد محي الدين اللحام الذي كان يتعهد بناء المنازل «كان رجلاً متديناً محباً للمطالعة، حفظ القرآن الكريم، وروائع الشعر العربي، وكان يقتني العديد من الكتب الأدبية، لا سيما كتب التراث العربي، وكان لديه عدد لا بأس به من المخطوطات، وكتب القصص الشعبية». (4)

كما كان والد رفيق اللحام على علاقة حميمة مع مدير مجمع اللغة العربية في دمشق المرحوم الشاعر خليل مردم بك، ومن أصدقائه أيضاً الأستاذ يوسف العيسى رئيس تحرير جريدة «ألف باء».



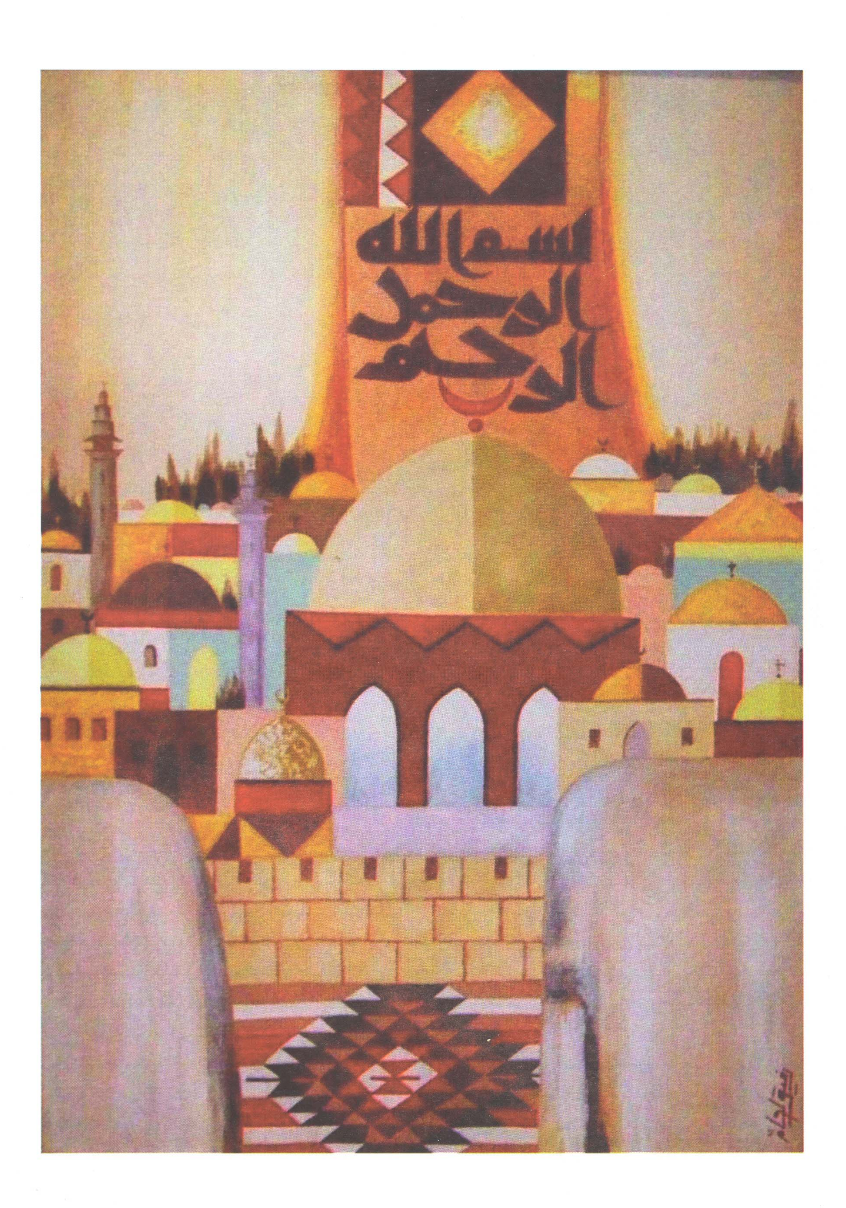


التعرف على عالم الفن واللون

أثناء طفولته تعرّف رفيق اللحام على عالم الفن واللون من خلال والدته التي كانت تهتم بالتطريز والأزهار.. والتي وفّرت له زخماً بصرياً وذائقة فنية أوقعته في حب الرسم، هكذا عاش الفنان رفيق اللحام في حلم طفولي ملون يحاول حفظ تأثير الأماكن المحيطة من مبان وأزقة وشوارع في ذاكرته ثم مضى في دراسته ليلتحق، بـ «المدرسة الأيوبية» في الصالحية، حيث تلقى فيها أولى دروسه في الفن على يد الفنان الراحل ميشيل كرشة الذي أصبح فيما بعد أحد أهم رواد الحركة التشكيلية السورية، وكان لدروس هذا الفنان أثر كبير في تحفيزه وتقربه من الفن.

في هذه المرحلة، لفتت عناصر الزخرفة العربية في المسجد الأموي اهتمام الفنان رفيق اللحام، كما سحرته الزخارف والخطوط المحيطة بالقباب والمآذن، وسقوف وجدران المنازل الدمشقية القديمة، وهذا شجعه لأن ينجذب في عام 1947م، عندما كان على أبواب التخرج في «مدرسة الصنائع للبنين» بدمشق، إلى الخط العربي، وشجعه على ذلك معلم اللغة العربية آنذاك المرحوم الأستاذ نجاة قصاب حسن، وكذلك عمالقة الخط العربي في تلك الآونة أمثال: (حلمي حباب، وسامي نعمة، وبدوي الديراني، محمد بدوي الديراني، والمصري البحيري). وكان للأستاذ البحيري فضل كبير في اكتشاف موهبة رفيق اللحام وميوله للرسم، وكان يكلفه في المدرسة برسم الوسائل التعليمية الإيضاحية للطلاب وتكبير الصور المستخدمة في عملية التعليم، وتلوين الخرائط.

وقد أتاحت هذه المرحلة للفنان رفيق اللحام الإطلاع على أعمال بعض الفنانين السوريين العائدين من الخارج والاستفادة من تجاربهم. حيث تأثر بأعمال الفنان أكرم خلقي، والذي كان يكتب التمثيليات الإذاعية في إذاعة دمشق في خمسينات القرن الماضي، وكذلك الفنان ناظم الجعفري.



كانت عمان في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي والتي استقرت فيها عائلة اللحام تعيش في فراغ فني، لأنها كانت بعيدة عما يجري من تطورات فنية في القاهرة ودمشق وبغداد.. واستمر هذا الحال حتى عام 1947م، وهي الفترة التي غادر فيها الفنان رفيق اللحام مدينة دمشق ليستقر مع عائلته في مدينة عمان، حيث عمل والده متعهداً لمواد البناء وخشب الحور وشريكاً للخطاط سامي نعمة، وفي عام 1948 التحق رفيق اللحام بمرسم الفنان الروسي جورج أليف الذي قدم من فلسطين بعد النكبة الفلسطينية، وفي مرسمه درس الموديل والوجوه والتخطيطات السريعة وكذلك الطبيعة الصامتة، وقد شارك ببعض ما أنتجه من لوحات فنية في المعرض الأول الذي أقيم عام 1951م، في «المنتدى العربي».

كما استفاد فناننا الذي كرس نفسه للإبداع، من الفنان الايطالي «أرماندو برونو» الذي كان له دور في تدريس الفن في «معهد الفن والرسم» الذي أسسه د. حنا قيالة في عام 1952 بمدينة عمان.

وإذا أردنا التعمق في بدايات الفنان اللحام، نرى أنها بدأت واقعية تسجيلية تغلب عليها مواضيع مدينة عمان وبعض المواقع الأثرية والرسوم الشخصية والطبيعة الصامتة.. بعد ذلك بدأت موهبته تنضج بالممارسة المستمرة والاطلاع المتحقق واستمر على هذا النسق من الرسم حتى أوائل الستينيات.

«وبخلاف الكثيرين من زملائه في الخمسينيات والستينيات، لم يكن رفيق اللحام مجرد هاوٍ للرسم، وإنما كان، في حقيقة الأمر، فناناً محترفاً متعدد المجالات، يعيش من إنتاجه الفني ويحترفه كمهنة له. وحتى عمله الطويل في الوظيفة الحكومية لم يجعل من الفن خطاً جانبياً أو ثانوياً في حياته المهنية، بل لعله من أقدم «الموظفين» الذين خدموا في الدولة الأردنية، بصفته فناناً متعدد الاهتمامات، استطاع أن يترجم موهبته، وأن يوظفها في إنتاج أعمال ذات طابع عملي، مثل تصميم الملصق السياحي، والميداليات والطوابع والشارات أو الشعارات الخاصة بالمؤسسات والمناسبات»(5)

في عام 1961 سافر الفنان رفيق اللحام إلى إيطاليا لدراسة الفن في أكاديمية أنالك ومعهد سان جاكو في روما. وفيهما تعلم المنظور وتدرب على التكوين بين الكتل والفراغات.. ورسم بقلم الرصاص وبالريشة المعدنية العديد من الدراسات والتخطيطات سواء لكتل بشرية أو تكوينات لطبيعة صامتة.

كما تعامل مع ألوان الغواش عندما رسم النموذج الحي (الموديل) ومثال ذلك لوحة (شاب من روما) (1961) حيث رسمه وهو ممدد على الأرض بصورة تضمن التوازن الكامل، كما رسم العديد من الموديلات بأوضاع مختلفة تعبر عن مدى براعته في رسم الموديل ومثال ذلك لوحة (فتاة جالسة) 1961 وقد رسمها بشكل أمامي، ولوحة أخرى حملت نفس العنوان (1962) جالسة بشكل جانبي.. وهذه الموديلات التي قام برسمها الفنان رفيق اللحام تحفل بالتفاصيل والملامح والتعبيرات وخطوط التحديد الكونتورية والداخلية.

وأثناء وجود الفنان رفيق اللحام في الحي الاسباني بروما عمل على تعميق معارفه بالفن الإيطالي من خلال زياراته المستمرة للمعارض والمتاحف الإيطالية والكنائس.. وفي الفترة الواقعة ما بين عام 1967 1968 التحق بمعهد روتشستر بنيويورك في أمريكا.

عند تأمل تجربة الفنان اللحام الذي ساهم في تأسيس وخلق فن أردني يتميز بالتجريب إلى جانب صياغة المناهج الفنية برؤية تحديثية، نلاحظ أنها مرت بمراحل عدة.. حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن من توليف موسيقي متناغم مابين الزخرفة والعمارة والحرف واللون وتشكيل للجمل والتراكيب وبخطوط متعددة كالثلث والكوفي وغيرها وهو يثبت مقدرة هذا الفن على تسخير التجديد والإبداع ضمن مناخ الفن الحديث ومدارسه.

وبالعودة إلى مسيرة الفنان رفيق اللحام التشكيلية، نلاحظ أنه مر بمراحل فنية مختلفة، ركز في بعض مراحلها على نتاجات الحضارة العربية وبشكل خاص تماثيل عين غزال والتأثيرات النبطية ومدينة البتراء والقصور الأموية.. كما عمل على إيجاد نص حواره بين الحرف العربي والوحدة الزخرفية الهندسية والنباتية والكلمة من جهة وبين التشكيل الحديث بكل جمالياته ورسوخه من جهة أخرى، ومثال ذلك اللوحات الموسومة بـ (من الحضارة العربية، من التراث العربي، القدس، حروفية، أحرف عربية..).

رسم الفنان رفيق اللحام على مسطحات أعماله البيوت والزخارف الهندسية والكلمات والحروف بطريقة التشابك والتقاطع.. مكوناً من هذه التركيبات الحروفية والزخرفية



التي تتسق وتتنمط وفق امتدادها العمودي وأحيانا الأفقي ليحولها إلى أشكال بصرية كالقباب.. لتضفي على أعماله تلك المسحة الصوفية، ومثال ذلك لوحاته التي تدون الآيات القرآنية الكريمة ومثال ذلك لوحة (من الحضارة العربية)، ومجموعة (الحروفيات)..

وغالباً «ما تتشكل الزخارف عن موتيفات نباتية أو هندسية تتمتع برقة تركيبية تشغل نفسها بملء الفراغات والفضاءات.. كما أنها حاضنة لونية أخرى تمتص حدة التناقضات اللونية بين الكتل والأرضية، مما يسبغ على العمل الفني إيقاعا بصرياً دفاقاً وفق تركيبة متكاملة من العلاقات الجمالية التي تؤطر العمل الفني بوحدة متماسكةً».

القدس في لوحات اللحام

بما أن الفنان رفيق اللحام يرتبط روحياً بمدينة القدس التي زارها مرات عديدة قبل احتلالها من قبل الصهاينة الذين شردوا أهلها عام 1967م، وعملوا على تهويدها ومحوها من الذاكرة الجمعية لأمتنا العربية والإسلامية، أراد اللحام أن يجسد موقفه الفكري من خلال الخط واللون.. فرسم القدس في عشرات اللوحات.. وعلى خلفية ألوان أنيقة وجذابة وبارزة، يتقدمها في الأعمال التصويرية، البني والأزرق والأصفر والأحمر في الأعمال الزيتية، إلى جانب الزخارف الهندسية والحروفية، لتكشف عن خبرة ماهرة في صنع لوحة فنية بمهارة عالية.

والمدقق في لوحاته يلاحظ أن «البنية الشكلية في عموم اللوحات التصويرية عن مدينة القدس، مختزلة شكلياً ولحمة سرد روحي في أثواب رمزية مُعبرة عن مظاهر العمران الهندسية للكنيسة والمسجد، تتدثر بأثواب الواقعية والتجريد والمسحة الإعلانية، تستحضر مواقفها البصرية من رحاب المسجد الأقصى وكنيسة القيامة، موزعة عناصرها ومفرداتها في حسبة تقنية كلاسيكية، معتمدة على بناء تشكيلات الزخرفة والخطوط العربية بشكل متوال تراكمي للمفردات والنصوص، بدايتها من أسفل اللوحة صعوداً نحو الأعلى، كأنها سجاجيد بصرية مكونات تواتر زخرفي ومتعاقب، محكومة ببعدي الطول والعرض وسجية التوهم البصري الخادع بوجود منظور ثالث افتراضي، مُعبرة عن تداعيات الخطوط والمساحات اللونية المؤتلفة والمتآلفة حدة اللون وتدريجات مشتقة متوالدة من دائرة الألوان الرئيسة». (6)

وكانت القدس بالنسبة للفنان رفيق اللحام «كالشمس» يصافحها كل صباح في طلوعها، وأفولها، وظلت «القدس» تتردد في لوحاته الزيتية والجرافيكية بين الفينة والأخرى حتى يومنا هذا.

هكذا هو رفيق اللحام، يصرخ بملء فيه ليعبر عن الموضوعات المهمة في حياتنا اليومية ولسان حاله يقول: إلى متى تبقى القدس تحت الاحتلال؟

وبما أن فناننا دؤوب يحب التجديد، والتنويع، فقد أراد أن ينتقل ولو جزئياً من إطار التعبيرية، إلى التجريدية، والمتتبع لتجربته الأخيرة يلحظ أن هنالك تحولات واضحة لديه، وان هذه التجربة التي انبثقت من رحم تجاربه السابقة، قد نقلته إلى الحراك والتجديد ويسّرت عملية إسقاطاته النفسية دون عناء عليه.

رفيق اللحام وفن الحفر والطباعة

عند الحديث عن فن الحفر والطباعة في الأردن، لا بد من الإشارة إلى الفنان رفيق اللحام، الذي بدأ بتعلمه وممارسته في عام 1969، ومنذ ذلك العام، هام الفنان رفيق اللحام بفن الحفر، فأخذ يبحث ويجرب وينتج محفورات فنية من خلال (اللينوليوم)، حتى تكلل هذا الفعل بإقامة أول معرض شخصي له متخصص في هذا الفن عام 1969م، بالمركز الثقافي الأمريكي في عمان. هذا المعرض كان إيذاناً ببداية فن الجرافيك في الأردن وهي تعد متأخرة نسبياً قياساً ببعض الدول العربية المحيطة بالأردن مثل (سورية والعراق ومصر).

لم ينقطع الفنان الرائد رفيق اللحام عن ممارسة هذا الفن والتعرف على تقنياته وأجناسه من حفر على (الخشب، والمعدن، والمينوبرنت، والشاشة الحريرية والليثوغراف)، فهو ما يزال ينتج ويقيم المعارض الفردية ويشارك بأعماله في معارض جماعية، متخذا من حقل الحفر فعلاً وقناعة. ومن هذا المنطلق بذل الفنان رفيق اللحام جهوداً منقطعة النظير في نشر هذا الفن بين الفنانين والجمهور والتعريف به، تقنياً وجمالياً وثقافياً.

هذا الفعل والولع في فن الحفر.. جعله يقيم في منتصف التسعينيات من القرن الماضي في دارة الفنون بمدينة عمان معرضاً فردياً ضم مائة لوحة غرافيكية، وهي تتميز في تناولها المتنوع للخامات والتقنيات الحفرية إلى جانب استخدامه لأكثر من كليشة في اللوحة وذلك بما يخدم رؤيته الفلسفية والفكرية والجمالية تجاه عصره، لذلك هو دائم البحث في لغة الشكل واللون والهيئة، أي في قانون بناء العمل الجرافيكي، حيث قام الفنان اللحام بتشييده برؤية أكثر اتساعاً، رؤية تعتمد على عنصر الرمز.



هذا الرمز الذي استخدمه الفنان رفيق اللحام في أعماله الفنية، هو إحياء لحضارة عين غزال والحضارة النبطية، ففي الأولى قام بتوظيف تماثيل عين غزال في لوحاته، أما في الحضارة الثانية فنلاحظ كثرة توظيفه للبتراء وللحرف النبطي في أعماله الفنية، ويظهر هذا جلياً في بنائية اللوحة بعناصرها الأصيلة والزخارف التي صاغها الفنان واستعماله للحرف النبطي مزاوجاً لعناصر اللوحة في تحاور ناجح.

وهنا يتحرك الفنان اللحام بين حضارتين مختلفتين للغاية، فإرث عين غزال والأنباط حينما يمتزجان يستفزان الذاكرة ويشكلان نوعاً من التواصل الإبداعي بين الإرث الحضاري ومنطلقات المستقبل، فتماثيل عين غزال والبتراء وما تركه الأنباط من كنوز إبداعية شكلت محور أعمال الفنان رفيق اللحام الذي حرص على أن يضفي عليها طابع المعاصرة عندما تعامل معها وفق الاتجاهات الفنية الحديثة.

ويمكن القول أن مفردات عين غزال والأنباط هي المفردات التي يتواصل فيها الفنان اللحام مع عالم التشكيل وهي النافذة التي يطل من خلالها فناننا على العالم، وهذا يأتي على اعتبار انه الوريث والابن الشرعي لهذا الإرث الحضاري الذي أرسى الأسس الحديثة.

ورغم اختلاف أسلوبه في التعبير الفني، إلا أننا لا يمكن أن نفهم أعماله الفنية دون أن نضع في اعتبارنا الحضارة العربية الإسلامية، فالثقافة الإسلامية أثّرت في وجوده وكيانه كله،

فعملية الإبداع الفني عنده هي عملية انتقاء واختيار من أجل استحضار جوهر التراث ووحدة التعبير في جميع أعماله الفنية مروراً بمراحل وتفاعلات تستند إلى خصائص في شخصيته المبدعة وفي تراث أمته الذي تمثله وجعله مكونا أصيلاً من مكونات أيديولوجية إبداعه الفني.

إن المتأمل في تجربة الفنان رفيق اللحام في فن الحفر والطباعة يلاحظ انه عمل على إيجاد صيغ معاصرة تواكب الاتجاهات الحديثة ولكن داخل الإطار المحمل بتراث أمته العربية، وهذا ينبع أساساً من رؤية الفنان لهذا التراث وعشقه له وبحثه الدؤوب والصادق في مكوناته التشكيلية الشعبية التي لجا إليها الفنان اللحام في أعماله الفنية مثل: الزخارف، والحروف العربية، والمآذن، والقباب، والمساجد، والبسط، وعمارة البتراء ومدينة القدس وغيرها.. حيث سعى الفنان لتصويرها بمكونات تراثها الروحي في عشرات اللوحات الجرافيكية منذ بداية السبعينيات وحتى الآن، وامتزجت في معظم لوحات القدس الأبعاد الجمالية بالروحية (مساجد وكنائس) على حد سواء، وهي «المتبعة في اللوحات التصويرية، ولكن بأساليب سرد تقنية مغايرة من حيث اللون والهندسة المعمارية لمحتويات النصوص، والتي يعتمد فيها على تقسيم اللوحات إلى مستويات رؤية في لوحتين متجاورتين في مساحات امتداد متقابلة ومتجاورة، يسعى من خلالها إلى إبراز مقدرته الفنية على تطويع مفرداته ورموزه وتقنياته، واللعب على التناقض اللوني ما بين تداعيات الأسود والأبيض وما بينها من تدريجات رمادية وإضافات لونية، ومزاولة مهارته الفائقة في توضع الكتل والمساحات والتمايز الشكلي في المحتوى والمضمون». [7] ونذكر من المفردات والعناصر التي تناولها الفنان اللحام على مسطحات لوحاته:

قبة الصخرة، المسجد الأقصى، المآذن، أبراج الكنائس والبيوت الخ.. حيث ربط هذه العناصر برباط محكم مع الحرف والزخرفة.. جاء كل ذلك في تكوين معماري مسيطر على جميع عناصر ومفردات اللوحة.

هذه العناصر الهامة تعتبر مصدراً رحباً من مصادر العطاء والوحي للفنانين، إذ قام الفنان رفيق اللحام بتوظيفها باتجاهات ورؤى فنية مختلفة بهدف شغل المساحات الخلفية وحل الفراغات تشكيلياً وجمالياً ولعل اهتمام الفنان اللحام بمدينة القدس يأتي أساساً من رؤيته بضرورة منح المدينة المقدسة، بعدها الروحي والتراثي.

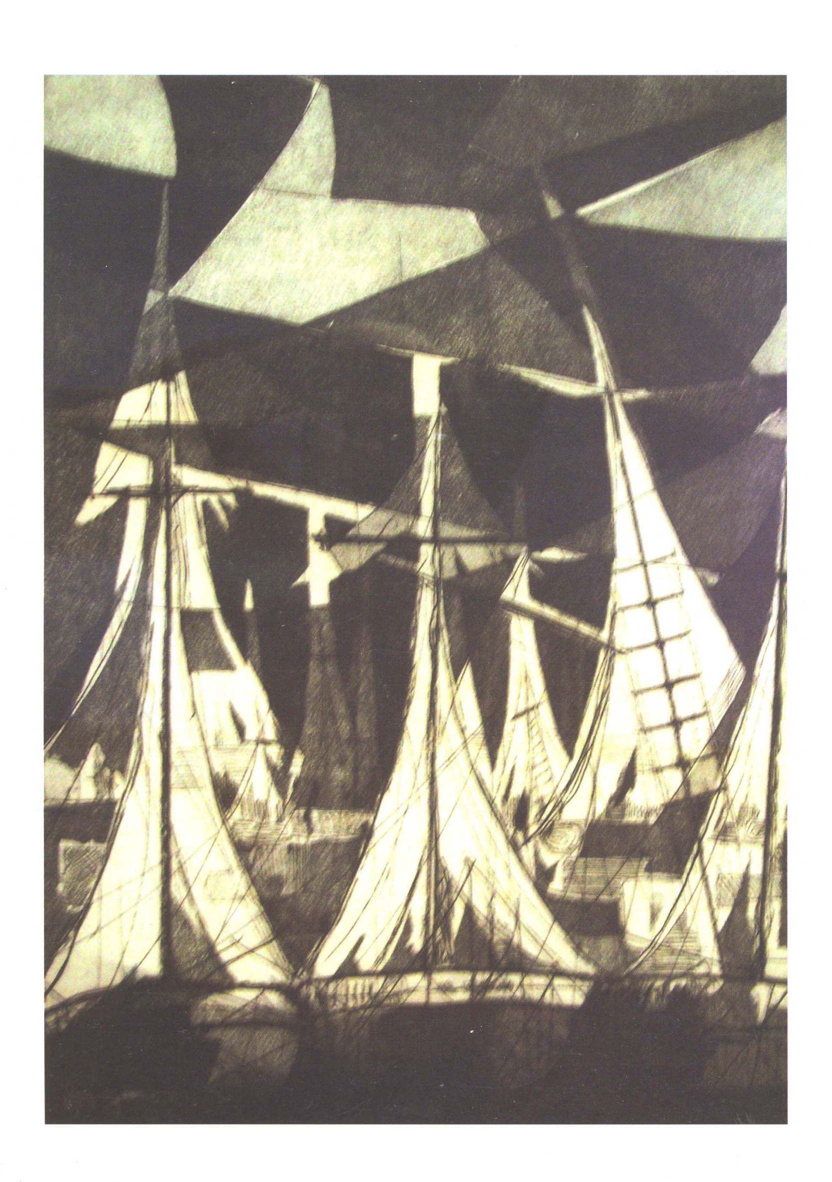
وقد كان الطموح يدفع الفنان رفيق اللحام دائماً إلى تطوير أسلوبه وإلى التجديد في الشكل مع الاحتفاظ بالمضمون، وهذا دفعه نحو البحث عن أشكال جديدة وتكوينات مستحدثة، فاستخدم حروف الكتابة العربية دون مدلولها اللفظي في محاولة لتحقيق قيم تشكيلية تتحاور مع عناصر اللوحة الأخرى في تآلفات مختلفة.

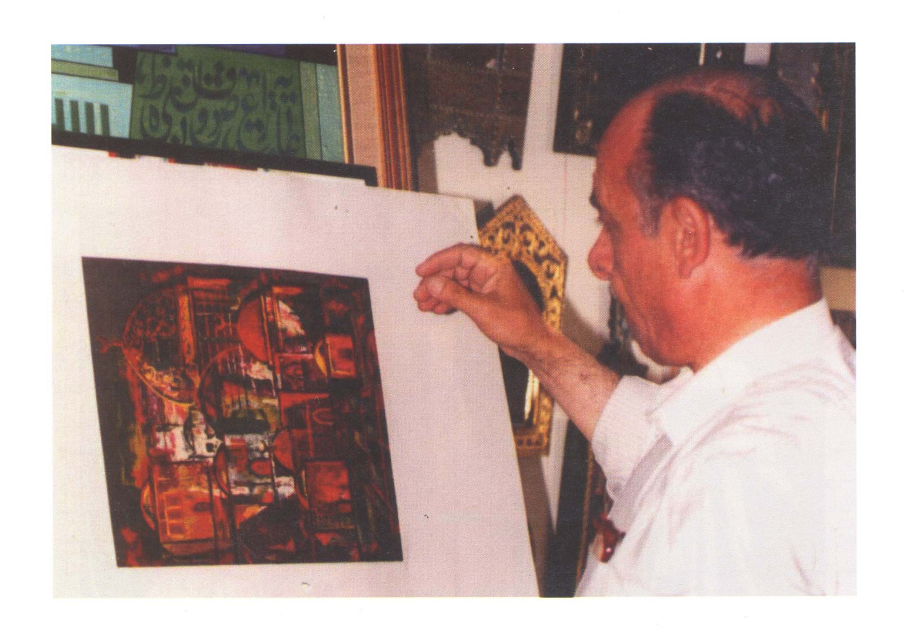
«إن شدة تعلق الفنان رفيق اللحام في انجاز وتطوير الخط العربي أسهم في إعطائه أولوية لخصوصية الخط الكوفي والنبطي القديم لأنهما أقرب أشكال الخطوط إلى الطابع الهندسي التي تتسم به لوحته وهي على أية حال سمة عامة لم تقلل من أهمية التجديد في الشكل والمعالجة والتقنية إنما شكلت عامل جذب نحو حرية التعبير» [8]

«كما نلاحظ أن اللحام استطاع أن يجد صيغاً هندسية تتفق وتنسجم مع نوعية وإيقاع الخط المستخدم في اللوحة. فهو يزاوج بين الإيقاع الهندسي الحاد المحكوم بالزوايا والانكسارات وبين ليونة الشكل في الخط فاستطاع من خلال التكرار في الخط وتشابكه أن يضعنا أمام جمل موسيقية مندغمة ومساحة السطح المطبوع، فالبناء الفني لديه بناء مدروس بزوايا ومقاييس هندسية دقيقة من خلال ضبط المسافات بين الوحدات الشكلية المتكررة». [9]

تمرد الفنان اللحام على الأسلوب التعبيري والرمزي، وقدم تجربة تجريدية في بحثه المستمر، تجربة لا تعتمد على الزخرفة الهندسية، بل تعتمد على اكتشاف المعادل الموضوعي لتطور الأفكار.. حيث عمل على مزج وتزاوج تقنيات فن الجرافيك.. وقام بتوظيفها لخدمة الموضوع المتمثل في المربعات والمستطيلات وغير ذلك من تكوينات هندسية صارمة، وهذه المرحلة التي لم تدم طويلاً كان محورها بالدرجة الأولى إتقان لوحة «المينو برنت» من الناحيتين التقنية والجمالية.

أخيراً، المتأمل في تجربة الفنان رفيق اللحام في فن الحفر والطباعة المعدنية، والليثوغراف.. يدرك انه قد وجد فيها مجالاً رحباً للتعبير عن قيمه التشكيلية كالتحديد والتدرج اللوني.. وإعطاء جماليات جديدة لإثراء مساحاته، بملامس وبدرجات متناغمة خلال استخدام تقنيات الحفر على معدن الزنك المسماة بالحفر الحمضي (Etching) وطريقة القلفونة



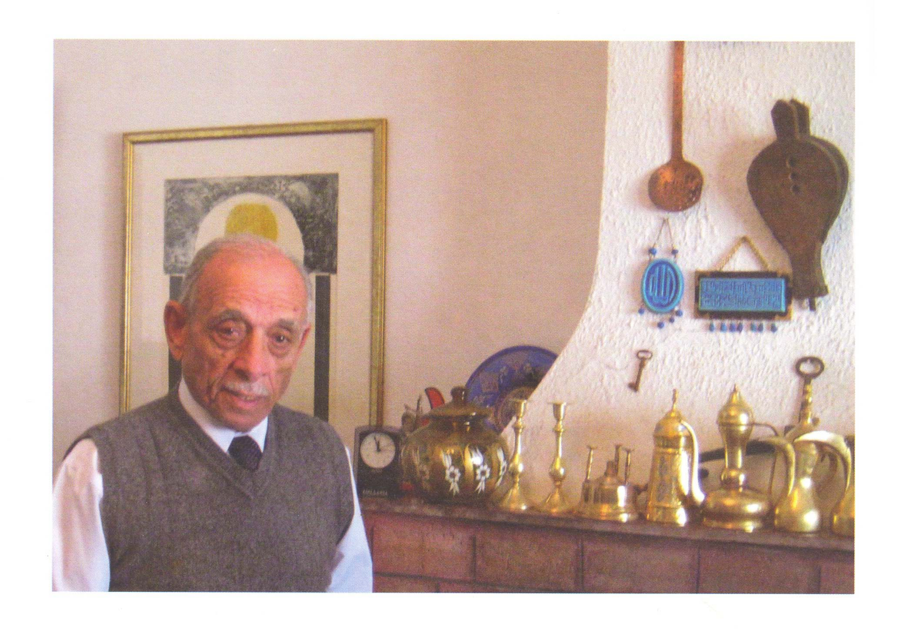


(Aquatint)، والرأس الحادة (الإبرة)، حيث يشبك خطوطه بشكل منتظم ويوظف إمكانيات الحفر الممتدة بين الخطوط المستقيمة والمنكسرة والمنحنية المتحدة مع بياض الورق المطبوع ومع سواد الحبر.

وفي هذا المقام الفني الرفيع نذكر بأن الفنان التشكيلي «رفيق اللحام» الذي كرّس أكثر من نصف قرن من عمره في الفن وصاغ قلادة ثمينة ثم علقها على جيد الثقافة الأردنية، مستمر في العطاء الفني بحب وتفان وإخلاص.

أخيراً إن الفنان رفيق اللحام أقام عشرات المعارض التي تعبر عن إحساساته ومشاهداته وتأملاته، كما شارك في العديد من المعارض العربية والدولية في الوطن العربي وخارجه، ومن ضمنها البيناليات والمسابقات ونال فيها جوائز وشهادات تقدير وميداليات وتقديراً وإجلالاً لجهوده الفنية المتميزة فقد حرصت العديد من المتاحف والجهات الشعبية والرسمية على اقتناء أعماله الفنية، تعبيراً منها عن احترامها لجهود هذا الفنان وتميزه.

* * *



المراجع:

1 - مجلة أفكار: مجلة ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة الأردنية، ص: (138 و 139)، العدد: (62).

2 - المصدر السابق ص: (138 و 139).

3 - المصدر السابق.

4 - مذكرات رفيق اللحام: رحلتي مع الحياة والفن - اشراف وتحرير: هاني الحوراني - دار سندس للطباعة والنشر - ط1 - 2011م - ص 24.

5 - المصدر السابق: ص 14.

6 - جريدة الرأي - العدد (14977) ص: (4)، 21 تشرين الأول 2011.

7 - المصدر السابق.

8 - فن الغرافيك في الأردن - محمد العامري - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط 1 عمان، ص: (141 - 142) 2000م.

9 - المصدر السابق، ص: (142).

* * *

فرانسيسكو غويا..

تراجيديا العزلة والكوابيس!!.

أحمد عساف *

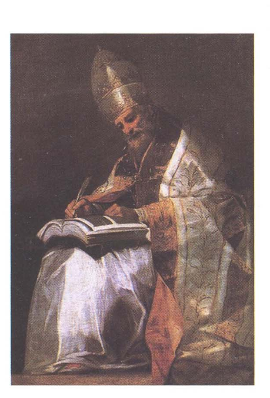
تكوين الهوية:

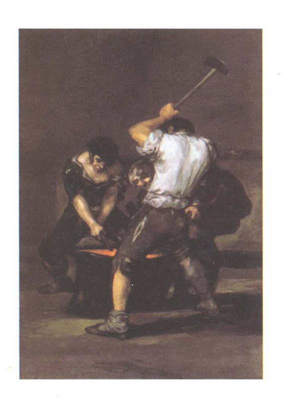
ولد الفنان الإسباني فرانسيسكو خوسيه دي غويا. في (30) آذار عام (1746) في: مدينة (فوند تودوس)، التي تبعد عن (سرقسطة) نحو (50) كيلو مترا، عاش طفولة قاسية مليئة بالمآسي. في طفولته ثمة غموض إذ لايعرف عن تلك الطفولة الكثير، فهناك العديد من القصص المتضاربة حول مهنة أبيه، هناك من قال أن والده كان فلاحاً في إحدى القرى الإسبانية، وان غويا كان يرافقه أثناء عمله في الحقول.

وهناك من قال انه كان يعمل (دهانا)، وآخر قال ان والده معلم حرفي في التذهيب، وهو مشهور في بلدته حيث كان جد غويا (كاتب العدل) في تلك البلدة أيضاً.

والدته من طبقة نبيلة متواضعة، وهو الابن الرابع لتلك العائلة، عمد باسم فرانسيسكو، في وسط شعبي. عانى غويا في طفولته البكر من الصعوبة والبطء في التعلم، خاصة وان التعليم كان حين ذاك دينياً وصارماً، وكانت سيطرة الكنيسة واضحة في المجتمع،







صحفي وقاص سوري



إلا أن الأقدار لها فعلتها حيث أخذ بيده الفنان: (خوسيه لوزان) حين بدأ في تعليم غويا، في بداياته الأولى.

بعد فترة التحق غويا بأكاديمية الفن والنحت في (سر قسطه) - إسبانيا-، وكان انتسابه المتأخر ناتج عن ضيق ذات اليد .فيما بعد طور غويا نفسه بنفسه ،إذ انه اعتمد ومنذ بداياته على التركيز في لوحته على وحدة الرسم في ريشته، وبدا كأنه يحيك قطعة (دانتيلا) بكثير من الجمالية والعذوبة فكان هذا الدعوة الصريحة لمزيد من التأمل والدهشة والانبهار.

إذا كان بعض الغموض والقصص المختلفة تلبست بداية طفولة غويا، إلا أنه من المؤكدة أن الحقائق تكرست وباتت مؤكد وحتمية منذ بلوغه عامه ال: (13)، وكأن هذا التاريخ هو تاريخ لميلاده.

في الرابعة عشر كان غويا يتابع موهبته في الرسم في محترف (لوزانو)، بناء على رغبة الأب الذي كان يحلم بأن يكون ابنه أكثر من حرفي ،وأبعد من طفل عادي ،فكانت رغبته أن يكون ابنه رساماً غير عادي .

في ذاك المحترف أمضى غويا أربع سنوات عمل خلالها على نسخ المطبوعات القديمة، بعد تلك التدريبات المتعبة، كان يطمح لتقديم تجربته الخاصة لإبراز موهبته وعذابات ريشته وسحر ألوانه. تلك الفترة التي أمضاها كانت مطلسمة، وكونت لديه إحساساً حاداً بالقهر ،لكن العلامة الفارقة في تلك التجربة تمثلت في أن غويا قدم تجارب فنية استوقفت الأصدقاء والأساتذة، تجلى ذلك في المهارة التي برزت حين ذاك من مقدرة لافتة وبراعة في استخدام الر يشة في الرسم وفي استخدام سكين الزخرفة ولعّل هذا مادفعه لأن ينهج مانهج عليه معاصريه من الفنانين حيث كان فن الرسم عبارة عن لوحات بيضاء مشرعة لجميع الموهوبين، حتى لو لم يكن من



الأكاديميين. في العام (1766) اتجه نحو العاصمة – مدريد – كان وراء سفره الفنان (فرانسيسكو بايو). في مدريد أراد الانتساب لاكاديمية الفنون الجميلة إلا انه لم يقبل.

في العام (1770) سافر إلى إيطاليا، وأقام في العاصمة روما، هناك تحسنت أوضاعه، وتعرف على فنانين وشعراء، في العام (1771) حصل على الجائزة الثانية في المسابقة التي اجرتها أكاديمية (بارما) للفنون الجميلة الإيطالية، هذه الجائزة منحته الكثير من الثقة والاعتداد بالنفس، إضافة إلى انها منحته بعض الشهرة وجعلت منه أسماً لافتاً للنقاد والمهتمين.

في عام (1773) عاد إلى إسبانيا – مدريد - تزوج من (جوزيفا بايو أو باين)، وكانت تلك أهم خطوة هامة على الصعيد الحياتي بالنسبة لغويا إذ منحه هذا الزواج بعض الاستقرار، واستطاع من خلاله ان يقيم في العاصمة مدريد معتمداً على مساعدة شقيق زوجته – صديقه الفنان: فرانسيسيكو بايو-.

في العام (1780) التحق غويا بأكاديمية: (سان فرناندو للفنون الجميلة)، التي كان لها تأثيراً كبيراً على الدوائر الرسمية، وفتحت له الطريق أمام تأكيد أصالة مواهبه الفنية .أضف لذلك انها قدمت له آفاقاً ومشاريع فنية عديدة في الرسم والنحت والزخرفة، فقد قام بزخرفة كنيسة: (سان أنطونيو دي فلوريدا، وهي تقع على مشارف مدريد، كذلك عمل في كاتدرائية (توليدو)، فكانت الزخرفة الدينية والرسوم للسيد المسيح وامه مريم العذراء، من إبداعات غويا. بل يعتبرها النقاد وليومنا هذا



أنها من أهم الرسومات، حيث كرّس غويا موهبته وقدرته على خلط الألوان ومزجها بطريقته الخاصة، وقد نجح في التحكم بالضوء والانعكاسات حيث حاكت الجدران بانسيابية الرسم والنقش المتميز. بعد ذلك عين غويا رساماً لدى الملك الإسباني، في العام (1786) - وسارت الأمور على مايرام لمدة ستة أعوام .

في العام (1789) عينه شارل الرابع رساما في البلاط الملكي. حين دخل عامه ال(47) اصيب بمرض حاد وشديد الخطورة، ما حوله إلى رجل أصم، فقد حاسة السمع نهائياً ولحين موته. في عام (1824) استطاع الملك الإسباني (فيرناند السابع من العودة إلى تاج الحكم بمساعدة الفرنسيين بعد فترة من إلقاء القبض عليه ....، وقد عاد حاقداً وغاضباً وقام بملاحقة الأحرار والزج بهم في السجون، وبعد صدور عفو عام مؤقت قام الفنان غويا - والذي كان يعمل رساماً في القصر الملكي، باللجوء إلى فرنسا، فقد كان صديقاً لكثير من الأحرار ..في فرنسا استقر في (بوردو) التي توفي فيها في العام: (1828) - عاش غويا حياة تعيسة وبائسة في غالبها، فقد مات سبعة من ابنائه قبل أن يصلوا (سن النضوج) وبقي واحدا منهم فقط، كما تعرض هو أيضا لعدة أزمات صحية خطيرة، ثم ماتت زوجته، كل تلك المآسي والأحزان تركته هزيلاً مشوش الفكر يعاني من الفقر والإحساس بالقهر والمرارة، طوال السنوات الأخيرة من حياته.

وقبيل موته (في سن الثانية والثمانين)، أصيب بنوبات حادة من



الحزن والاكتئاب، مما دفعه لعزلة شديدة القسوة، اعتزل الناس كلياً، ولزم بيته وحيدا بلا أحد، وبدأ يرسم على جدران منزله، ماعرف فيما بعد باللوحات السوداء، وهي سلسلة لوحات من الرؤى السوداء ومن قسوة الكوابيس، التي توجها في النهاية بلوحته الشهيرة: (ساتيرن يفترس أبناءه).

أعمال غويا الفنية:

يقول غويا: - «يتحدث الأساتذة دائما عن الخطوط والألوان، ولكني لاأرى في الطبيعة لا خطوطاً ولا ألواناً، وإنما أرى أضواءً وظلالاً فحسب».

ويقول أيضا: (في مذكراته): - «كان لي ثلاثة أساتذة في حياتي هم: رامبرانت، وفيلا سكيس، والطبيعة. «. عشق غويا الضوء والظلال واكتشف سحرهما وأبدى سخريته من الفنانين الذين كان يعاصرهم، من خلال اهتمامهم بالخط واللون، لهذا يعتبر غويا سابق لعصره بكثير.

لقد عشق وأحب غويا أسلوب وطريقة الفنان (رامبرانت) حيث تركيزه على إظهار جماليات الضوء . يرى غويا أنه لاوجود للون إلا من خلال الضوء، - ولقد ثبت صحة ما طرحه علمياً وعملياً – بعد وفاة غويا بمائة عام .- كذلك نجد أن غويا سبق عصره الفني بالكثير الكثير، فهو الذي اكتشف ان الضوء هو الذي يظهر لنا اللون، وذلك قبل مائة عام من الكشف عن هذه النظرية، واللافت جدا في تجربة غويا، انه اكتشف المدرسة السوريالية أيضا حدث هذا قبل مائة عام من تطبيقها.

يعتبر غويا أحد كبار رواد الفن الحديث، الذين ظهروا خلال القرن التاسع عشر ،تميز نتاجه الفني الذي امتد طوال أكثر من ستين عاما بالتنوع والغزارة .ويمكن القول عن غويا إنه كان عظيماً قديماً بين أعظم فناني الزمن الحديث، ذلك لأن هذا الفنان متنوع في محتواى أعماله وأساليبه، وواسع في استخداماته الفنية التي تنوعت في الرسم الزيتي والغرافيك، والجداريات، والنصب الديكورية التي استخدمت لتطريز السجاد القماشي، والحفر بأنواعه المختلفة، فهو بهذا التنوع استطاع تجاوز أساليب فن الباروك الذي كان مسيطرا على عدد



من الفنانين في كل من فرنسا وإيطاليا. لقد أحل الخط الدوار والأضواء والظلال المتألقة لتحل محل الدراما المكتشفة في الحياة، فكان من الممهدين الأساسيين للحركة الرومانطيقية. جرب غويا عدة أساليب ومذاهب فنية، في بداية احترافه للرسم جرب الكلاسيكية وغيرها، كذلك ابتكر السوريالية، وذلك عبر ذاك الخيط المندغم مابين ماهو فنتازي منسوج من منوال الكوابيس المنحاز لتلك البصمة الخاصة ،التي ابتكرها وأبدع فيها، والتي سميت فيما بعد بسوريالية اللوحة. لكنه ومع مرور الوقت تحول إلى الرومانسية التي طبعت جزءاً مهماً من أعماله الفنية. كان الفنان غويا يتمتع بشعبية كبيرة عند العامة، وعاصر ثلاثة أجيال من ملوك إسبانيا وكان مقرباً من أوساط السّلطة ومراكز النفوذ. وعلى الرغم من ذلك فقد ظل غويا على خلافات مع النظام الملكي، والبلاط، والكنيسة، ونتيجة لتلك الخلافات تم منع عرض العديد من لوحاته، وهي لم تر النور إلا بعد وفاته. لأنهم اعتبروها ضد الممارسات السياسية والتقاليد والأعراف الدينية. كذلك عرف عن غويا ميوله نحو مراقبة السلوك الإنساني للبشر، وتمثيل الطبيعة البشرية في العديد من لوحاته، بأسلوب ساخر وبرؤى فانتازية. كذلك ظهرت له سلسلته الفنية التهكمية الرائعة لأعمال الحفر على الحجر وبلغ عددها (88) رسماً أطلق عليها اسم (أهواء) لتكون فتحاً جديداً في عالم الفن – آنذاك – وقد اكتسبت شعبية كبيرة في صفوف الرومانسيين، بعضها تصاوير واقعية للحياة الإسبانية، ومعظمها مستوحى من موضوعات خيالية رمزية قائمة على الحكم والأمثال الشعبية، وقد حملت كل لوحة تعليقاته وشروحاته.

يقول عنه الناقد: (كليجندر): -«لقد ظل العقل والخيال في حالة حرب لاتنقطع في عقل غويا، وابتداءً من التخطيطات الأولية لمجموعة أهواء إلى آخر لمسة فرشاة له، يعد كل عمل من أعماله نتاج هذا الصراع». – يقول الشاعر بودلير عن غويا: - «غويا حلم رهيب مليء بصور غريبة وأجنّة تشوبها ساحرات في الأعياد، وعجائز يتزينّ أمام المرايا، وطفلات عاريات يغوين الشيطان حين يحكمن شدّ جواربهنّ ...»

بعض أعمال غويا الفنية

- لوحة: (نوم العقل يوقظ الوحوش)

في العام (1799) رسم غويا مجموعة من (48) لوحة أسماها (النزوات). كرسّها للسخرية من النبلاء ورجال الدين، كاشفا شرور وآفات المجتمع – وعندما عرض غويا مجموعته هذه للبيع، سرعان ماتم سحبها بأمر من محاكم التفتيش الإسبانية، إذ كانت إحدى تلك اللوحات تصّور مشهدا لأحد ضحايا تلك المحاكم، الأمر الذي كان يشي بتعاطف غويا مع مع الضحايا، ومعارضته للفظائع التي كانت ترتكب في ذلك الوقت. وبالعودة إلى لوحته الشهيرة: (نوم العقل يوقظ الوحوش)، هذه اللوحة كانت من بين تلك اللوحات، لقد حظيت هذه اللوحة بالذات بشهرة كبيرة جدا، وأصبحت فيما بعد من أهم اللوحات الفنية في تاريخ الفن الأوروبي.

في هذه اللوحة يظهر لنا الفنان غويا رجلاً نائماً وقد أسند رأسه ويديه إلى طاولة، بينما نحّى قلمه جانبا، وخلف الرجل تظهر مجموعة من طيور البوم والخفافيش الضخمة وهي تصفق بأجنحتها وتصرخ، كما يظهر في اللوحة وحشان غريبا الهيئة أحدهما رابض على الأرض وقد صوّب نظراته الشريرة إلى الرجل بينما قفز الآخر على ظهره وعيناه تلمعان في الظلام. على مقدمة الطاولة التي ينام عليها الرجل كتبت عبارة: - «إذا نام العقل استيقظت الوحوش». هذه اللوحة اعتبرت ترجمة بسيطة ومباشرة لأفكار غويا الذي كان يحترم العقل ويؤمن بحرية الفكر.

- لوحة: (دون مانويل أوزو ريو)

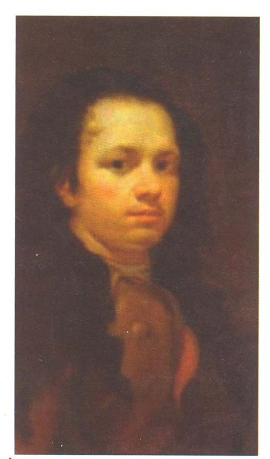
تعود هذه اللوحة إلى العام 1788- 1789 - هذه اللوحة هي بمثابة تأريخ لتربع الفنان غويا على عرش رسم الصور الشخصية، في تلك الحقبة من عمر الزمان، من عمر تجربته الفنية، وعلى الرغم من بساطة هذه اللوحة وعفويتها الظاهرة ،والتي رسمها غويا في إسبانيا خلال القرن الثامن عشر، تبقى هذه اللوحة واحدة من أفضل الصور التي رسمت في إسبانيا .

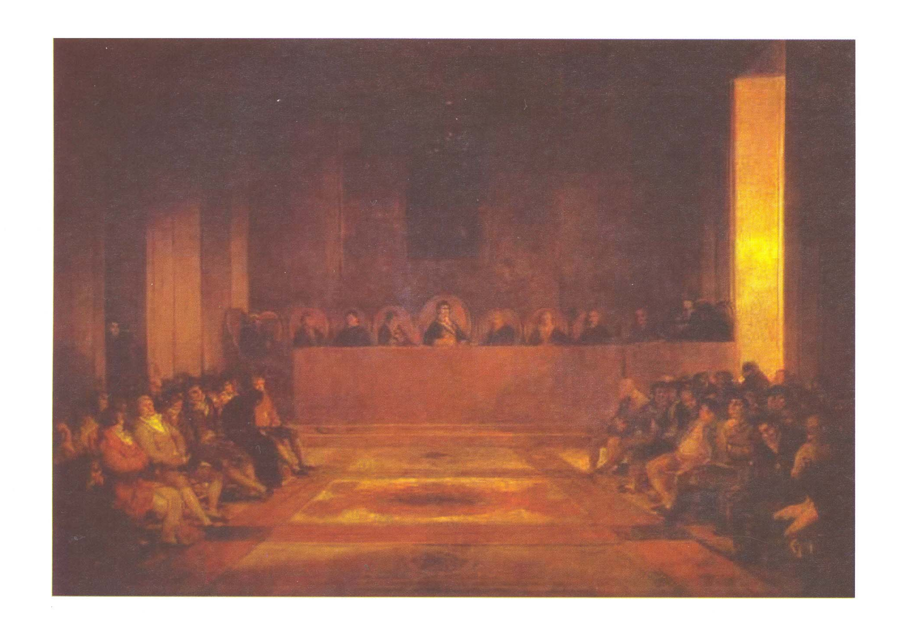
إذ يمكننا الغوص والتأمل فيها بمزيد من الدهشة، هي لوحة للطفل الذي يقف، مرتديا ملابس أنيقة، ويبرزه غويا على انه في وضع الاستعداد للمستقبل الذي يتوخونه أهله منه .

هذا الطفل هو:

مانويل أوزوريو دي زونيغا ابن الكونت دي ألتيميرا. يبدو للمتلقي وجه الطفل، ومنذ النظرة الأولى إلى وضعية الطفل ندرك بإن الهدف من اللوحة هو إبراز مكانة وريث هذه العائلة







الأرستقراطية، فالطفل في ملابسه الأنيقة يبدو في وضع يؤهله ليتحمل في المستقبل الأعباء التي ستلقى عليه وتأدية الدور الذي يتوقعه ذووه منه.

وجه الطفل يكاد يكون حيادياً، لكنه لايخلو من ملامح البراءة، التي تتضح لنا أكثر، حين عززها ذاك الضوء الذي استخدمه غويا بنجاح لافت ،الذي سلطه من أعلى أفق اللوحة .

وفي باقي تفاصيل اللوحة نجد (لعبة الطفل) هي طائر حي مربوط بخيط ينتهي بين يدي الطفل، وثمة قطتان قابعتان في الظلام تتربصان شراً بالطير إضافة للطيور الأخرى المحبوسة في القفص، ولكل هذه دلالاته الرمزية عن دور هذا الطفل في الحياة ...إنه ضابط لسلوك القطط وحامي الطير والمسيطر عليه، وآسر الطيور الأخرى في القفص، كل هذا يمثل سلوك الأسرة الأرستقراطية.

ولاتقل الجوانب الفنية أهمية عن محتوى اللوحة. كان غويا يعمل آنذاك معتمداً على ضوء الشموع خلال المراحل الأخيرة من رسم اللوحة .

وأكثر مايلفت الانتباه في هذه اللوحة هو وجود مصدرين للضوء: واحد خلف المشاهد يضيء الطفل والطير – وهنا نشير إلى أن بقاء النقطتين في الخلف والظلام له رمزيته الخاصة به –، أما الضوء الثاني فهو الذي يسقط من الأعلى ليضيء الجدار ويحول خلفية اللوحة إلى مساحة شاسعة من الرمادي والأصفر، ويسمح بأن يحوّل وجه الطفل وياقة قميصه إلى البقعة الأنصع في اللوحة .

في هذه اللوحة نتلمس جوانب أخرى لاتقل أهمية عما ذكرناه، تكمن في ضربات الفرشاة المفتوحة، أي تلك التي تنتهي تدريجاً وكأن اللون الذي تحمله انتهى كله، هذه الضربات السريعة التي رسم بها غويا حزام الطفل هي التي أعطت للجسم كل استدارته وحجمه .

يرى بعض النقاد أن غويا قد استمد هذه التقنية من أستاذ إسباني يدعى: (فيلا سكيز)، وعرف غويا كيف



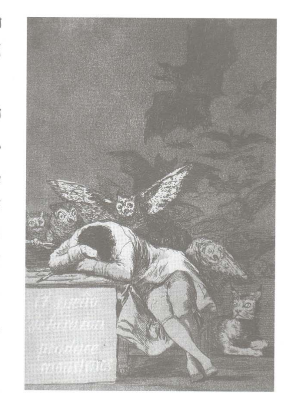
يوظفها في أعماله خير توظيف. – لوحة :(تشارل الرابع)

في فترة من عمر زمان غويا اطلق عليه لقب رسام الملوك، أو فنان القصر الملكي ،هو الذي لم يذهب إليهم بل هم من ذهبوا إليه، بعد أن لفتتهم جمالية أعماله الفنية، طلبوا منه أن يخلدهم في رسوماته.

في العام (1800) طلب منه رسم عائلة الملك: (تشارل الرابع) أن يرسم العائلة الملكية بجميع أفرادها في لوحة واحدة، لم يتردد غويا في إنجاز هكذا عمل فني، بدأ برسم عشرات الدراسات الفنية السريعة، وأنجز الكثير من الاسكيتشات، للعديد من وجوه أفراد تلك العائلة، ضمن ثلاثة محاور أساسية، المحور الأول الملكة (ماري لويز)، أما الخلفية فهي جدار منعزل تتوحد فيه ألوانه لدرجته الحاسمة- نكاد نقول عنه انه لون واحد، فيه بعض التدرجات، التي تنم وتشي عن طاقة في توحد الفكرة مع سطوع اللون بكثير من الدعوة الصريحة للغوص وللتأمل في مثل هكذا عمل فني. حيث نجد تلك الصور لباقي شخصيات العمل في مواجهة المتلقي، نجح غويا بربطهم بذاك الخيط، بحبل غواية ألوانه، حين ربطهم بخيطه الساحر، بفرشاته وبذاك المس الساحر من ألوانه، التي سلطها عليهم بكثير من الأناقة، نتلمس ذلك فيما فعله عبر تلك التقنيات اللونية المتفردة، التي يتحسسها المتلقي بكثير من الصفاء ،خلفية هذه اللوحة ومن خلال الضوء الذي تميز فيه غويا، عبر اعتماده على الظل والضوء، في معظم أعماله الفنية، نجح غويا وتألق حين سلّط الضوء على ملابس ومجوهرات شخصيات لوحته، تلك (الاكسسورات) بدت لنا كأنها معجونة بماء الذهب من الأحمر الناري مروراً بالأزرق العتيق، وذاك الهارموني المنساب بعذوبة على سطح اللوحة حيث شكل ثنائياً تناغمياً مابينه ومابين الضوء، لنشاهد عملا فنيا جدير بالتوقف عنده طويلا. ومع نهاية اللمسات الأخيرة لهذا العمل الفني تكون قد انتهت إقامة غويا في البلاط، وهو بذلك يودع القصر الملكي بسبب اعتذاره عن رسم وجه الأميرة بالطريقة التي هي أرادتها وأعلنته له بشديد الصراحة.

– لوحة: (الإعدام في الثالث من أيار)





المعروف عن الفنان غويا انه على غير طباع بعض فناني عصره، لايمجد الحروب ولايحبها، فنجده لايضفي عليها في لوحاته، تلك الهالة الرومانتيكية البراقة، كما ألف متلقي تلك العصور من بعض معاصريه آنذاك، الذين كان الكثير منهم يمجد الحروب ،ويبرز البطل الأسطوري. كان غويا يصف في لوحاته المتعلقة بهذا الشأن، كل ماتنطوي عليه الحروب من مجازر فظيعة، وخراب ودمار وقتل للإنسان، إذ كان يقدس السلام، وداعيا لحرية الإنسان، وساخطا على الحكام الظالمين، لذلك نجده في هذه اللوحة: (الإعدام في الثالث من أيار) يبدع للعالم لوحته هذه بعد جلاء الفرنسيين من إسبانيا في العام 1814-

هذه اللوحة لم يرسمها تباهياً بنضال الشعب الإسباني ولا بكفاحه وبطولاته وأمجاده العسكرية في هزيمة الاحتلال الفرنسي، وهي أيضا لاتندرج تحت رداء التكفير عن الشعور بالذنب ،لأن غويا كان لم يزل رساماً للبلاط الملكي الإسباني، أثناء وجود المستعمر الفرنسي .

في تصوير الحرب أخلص غويا للجزء الساخط والمتمرد فيه، والساخر من كل أشكال التزييف، والمفجوع بما يصيب إسبانيا من قتل ومجازر وهدر للأرواح الإنسانية. في هذه اللوحة، وعلى الرغم من تراجيدية الحدث، ومن الأثر ألفجائعي للحدث، فإن غويا استطاع جعل الموت في مثل هذه الحالات، شيئاً شبه عادي، أضف لذلك انه وفي ذات الوقت، اختار اللحظة الأكثر رعبا في الموت، اللحظة الحاسمة للتأثير الإنساني، لحظة واحدة هي عند إطلاق النار على الضحايا المقاومين واحداً إثر آخر على وهج مصباح كبير، لحظة السكون هذه تجمل من القلق غير المحتمل تجاه عملية القتل بدم بارد، وسقوط الضحايا مخضبة بالدم قمة الجريمة البربرية، لعّل غويا حين دلق ذاك اللون الأحمر، ولو بكتلة لونية حمراء على بياض هذه اللوحة المزدحمة بكتل بشرية ولونية قربت لمتلقيها، مفاتيح للولوج أكثر إلى عمق وأبعاد اللوحة .

هنا لا الأزمنة ولا الأمكنة حتى تاريخ الحدث، لايبحث عنها المتلقي بقدر ما يذهب كثيراً مع غويا في عمله الرائع هذا، كل الألوان والتفاصيل والجزئيات أخذت مكانها في سطح وعمق اللوحة، ثمة احتقار في رسم الجنود من الظهر أسلحتهم البراقة وأرجلهم الثقيلة المتوازية في كتلة سوداء دون وجوه واضحة، بل هي تبدو لنا وكأنها وحوش مطلسمة، على حين تظهر لنا أيدي الضحايا تغطي الوجوه، حتى لايروا أقرانهم يسقطون واحداً تلو الآخر ولو بحركات بطيئة، أما اللون فيتآلف وينشىء علاقة حميمة مع التكوين وتبرز بعض تفاصيل بعض الأيادي والوجوه التي تختصر رمزية الفكرة التعبيرية .

سجل غويا في هذه اللوحة موقفه الفني والإنساني مما حدث من حيث البنية العامة لكوارث الحروب وفظائع الحروب والنهايات المأسوية لويلات الحروب، التي تنعكس سلباً على الإنسان أينما كان، - كان غويا يستشرف المستقبل الذي نحياه، ونتعايش معه فكانت تعبيراً حياً وصادقاً عما حدث، هذه اللوحة لحد اليوم يتوقف عندها الكثير من المهتمين والمتابعين، نظرا لما أوجدته من تصوير صادق ،حول فظائع الحروب التي ترتكب في الصراعات والمذابح، كما لفت الانتباه إلى مواجهة الموت ،ماجعلت متلقي هذه اللوحة يتحسس بأم عينه رهبة الموضوع وبشاعة فعل القتل، وفداحة الموت المجاني، هذا العمل الفني يعتبر من أهم الأعمال الفنية التي جسدت اغتصاب الحياة، وخطف البهجة والحبور عنوة، وقتل الإنسان لأخيه الإنسان، هذا ماجعل من أعمال غويا الأخيرة تدخل ضمن إطار السوداوية، في هذا العمل بدا واضحا ان مخاوف غويا من الأهوال والمآسي التي عاشها دفعته لاستيعاب المشوه والمريض والغريب والحائر والغامض داخل رسمه. انتهت الحرب بالنسبة للآخرين، وانتشى مواطنوه بانتصاراتهم، أما هو -فعاشها في إرهاصته وكوابيسه وانتقلت إلى فنه وظلت ترافقه لحين وفاته.

- رسم غويا أكثر من (700) لوحة متنوعة، تحتاج لوقفات مطولة ومتأنية أكثر، فقد أبدع في معظمها، ففي إحدى لوحاته المؤثرة، والتي جاءت كبطاقة شكر

لصديقه الطبيب (أوغينو أرييثا) أثناء مرضه عام (1812) رسم نفسه وطبيبه معاً في لوحة تعبيرية رائعة نجد فيا الطبيب يسند - مريضه الضعيف غويا- ويحمل في يديه كوب الدواء وكانت عينا غويا جامدتين ورأسه لايقوى على البقاء مرتفعاً وقد تمسكت يداه بغطاء السرير بطريقة توحي بكثير من التداعيات المؤثرة، بينما كانت خلفية اللوحة تضم أشخاصاً عدة تختبئ قليلا في الظل وتوحي بالأقدار المتربصة. – المرأة في أعمال غويا تمثل البسمة المضيئة التي توازن ذلك الهجوم الساخر الذي شنه ضد مفاسد السلطة أينما كانت حتى في الكنيسة .

اهتم غويا بالتعبير عن المرأة في عصره عبر مختلف المجالات والمستويات الاجتماعية، من قمة البلاط الملكي، حتى غياهب الطبقات الشعبية وأساطيرها وانعكست هذه الرؤيا على أسلوبه الفني، الذي تدرج من النعومة المرهفة إلى العنف الجامح الأسود.

آخر أعماله رسمها باسلوب سريالي فيه إيقاع كابوسي موغل بالقهر والعزلة والمرارة. هذا هو غويا الذي يعتبر اليوم أهم رابع فنان تشكيلي عالمي.

* * *

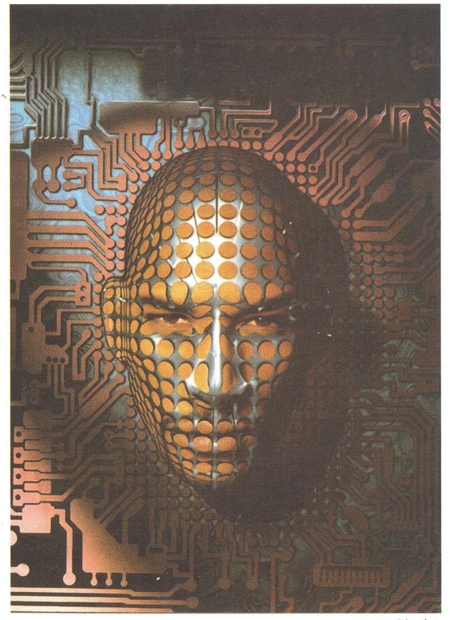
المصادر والمراجع

- كتاب: اللون والحركة – في تجارب تشكيلية مختارة - تأليف: موسى الخميسي – الطبعة الأولى - 2008 - منشورات دار المدى – سورية – العراق – لبنان – (244 صفحة من القطع المتوسط) .
- موسوعة الفنون التشكيلية – منشورات: دار الراتب الجامعية – (لبنان – بيروت)- 1996
- مجلة الرافد: (الامارات العربية المتحدة) – العدد 140 - 2009 – الصفحات -97 -98 -99 -100 -101 - 102
- جريدة السفير اللبنانية – (23) آب – -2011
- مجلة الثقافة العالمية – دولة الكويت – العدد - 107 – (2001) الصفحة (25)
- مجلة الرافد الاماراتية العدد (139) – (2009)
- جريدة القبس الكويتيية – (11) نيسان – (2010)
- مجلة الرافد الاماراتية – العدد – (150) – (2010)
- كتاب العربي – الكتاب الرابع والثمانون – (2011)
- مجلة الرافد الاماراتية – العدد (147) – (2009)

* * *

الخيال ودوره..
في تطوير الفنون التشكيليّة وتقاناتها!!.

■ د.محمود شاهين*



خيال الكومبيوتر

قبل الخوض في دور الخيال بتطوير الفنون التشكيليّة وتقاناتها، لا بد من تعريف دقيق لماهيّة الفنون التشكيليّة الذي يُفضي بالضرورة إلى تحديد تقاناتها، يضاف إلى ذلك أن الخيال والإبداع سمة رئيسة للفنون التشكيليّة ولكافة أجناس وضروب اللغات الإبداعيّة الأخرى كالشعر والموسيقا وغيرهما. أو هكذا يجب أن يكون، إذ أن ما يميز هذه اللغات عن الفنون التطبيقيّة والحِرف والصناعات اليدويّة التقليديّة خصيصة الخيال والإبداع وتالياً الابتكار والتجديد الدائمين، على صعيد مضمون هذه اللغات ووسائل تعبيرها أو تقاناتها.

تنحدر الفنون التشكيليّة من أسرة الفنون الجميلة التي تضم أيضاً العمارة والشعر والموسيقا وبعض أنواع الرياضة، ومن صلب الفنون التشكيليّة ينبثق الرسم والتصوير بالألوان الزيتيّة والمائيّة والنحت والحفر المطبوع (الغرافيك) والإعلان ولكل نوع من هذه الفنون التشكيليّة مواد تعبيره وتقاناته التي اقتصرت في البداية، على مواد وخامات وأشكال بسيطة، ثم تطورت مع تطور الإنسان والآلة والتكنولوجيا وما أفرزته من اكتشافات علميّة كثيرة، استفادت منها الفنون التشكيليّة والعمارة والموسيقا أكثر من باقي الفنون

*نحات وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.



أحمد إبراهيم - سورية

الجميلة، والإعلان والحفر المطبوع أكثر من الرسم والنحت نتيجة خصوصيّة هذه الفنون وقدراتها على الاستفادة من الإفرازات التكنولوجيّة والتقانية دائمة الإضافة والتجديد.

بمعنى أن بعض أجناس الفنون الجميلة والفنون التشكيلّة، تمتلك خاصيّة التجاوب والتفاعل والاستفادة، من المواد والآلات والاختراعات الجديدة، بينما البعض الآخر من هذه الفنون، يبدو أقل تجاوباً وتفاعلاً معها، لكونه محكوماً بجملة من القوانين والنظم المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بقدرات المبدع وموهبته وفكره وخبرته الذاتيّة الإنسانيّة الصرفة، كالشعر والنحت والرقص الإيقاعي وغير ذلك.

الحلم والخيال

كان الخيال ولا يزال (قرينة الإبداع وأبرز وأهم روافعه، وتالياً فإن الإبداع بدوره، هو أبرز وأهم مظاهر الفن وخصائصه. إذ أننا كثيراً ما نربط الفن بالحلم)[1] فنقرر أن كل مهمة الفن إنما تنحصر في خلق عالم خيالي، تكون



أورليش هاشولا - ألمانيا

وظيفته الأولى أن يجيء مخالفاً بوجه ما من الوجوه لهذا

العالم الذي نحيا فيه ولكننا نغفل عندئذٍ حقيقة هامة، ألا وهي أن (الخيال) وحده لا يكوّن جوهر الفن، كما أن (العاطفة) وحدها لا تكفي لتفسير العمل الفني. فليس الفن مجرد وجدان وعاطفة، أو حلم وخيال، وإنما هو أيضاً خلق وصناعة، أو إنتاج ومهارة، بمعنى آخر، لا يمكن أن يكون هناك (فن) إن لم تكن هناك قدرة على تنظيم الأحلام وبعثها في جسم معين هو ما نسميه بالأثر الفني. وسواء قلنا أن الفن إحساس وعاطفة، أم قلنا أنه لهو ولعب، أم قلنا أنه خلق للصور، أم قلنا أنه مجرد تعبير عن الماهيات، فإننا لن نستطيع أن ننكر في جميع هذه الحالات، أنه لا بد من أن يقترن الفن بنشاط تركيبي إبداعي، يكون هو الأصل في كل عمل فني.

الفن بعبارة أخرى ليس أحلاماً أو خيالاً، وإنما هو امتلاك لناصية الأحلام، وتحقيق للخيال بصيغة من الصيغ وتقنية من التقانات، والإبداع الفني كما يرى بعض علماء الجمال، عملية بطيئة، لا مجرد إلهام مفاجئ (فالقانون الأسمى في مضمار الابتكار البشري هو أننا لا نخترع شيئاً إلا بالعمل)[2] فالفن يبقى صناعة وعملاً أكثر مما هو حلم أو تخيل، بدليل أن كثيراً من الفنانين لم يكونوا بخيال أكبر مما يتمتع به بعض العامة من الناس!!.

بالمقابل، يؤكد البعض (أن الفنان، بغير البصيرة الفنية بالخيال، إنما يرسم سطوحاً. قد تكون صورة بارعة، سليمة من كل خطأ، مشحونة بأعنف العاطفة، وقد تحظى بأرفع المدح، ولكنها تبقى رسماً سطحياً)[3] وكذلك شأن الرجل الذي ينظر إلى الرسم بدون الخيال: لن يرى إلا سطوحاً، حتى ولو هو نظر إلى الروائع. من جانب آخر، أقوى المخيلات تعجز أحياناً، عن اختراق كنه الرائعة الفنيّة، لأنها امتزجت بالخيال والحلم وبالواقع في آنٍ معاً.

إن الخيال هو أعمّ المقدرات، وأشدها إنسانيّة، هو أيضاً مقدرة الفنان

الخاصة هذا دون غيره، وهو السبب في العمق والتنويع العجيبين اللذين تتصف بهما طرق الفنانين في النظر إلى الأشياء، وفضلاً عن ذلك، فإن العيون الجسديّة وعين الخيال لا تعمل إلا معاً في الفنان، والواحدة لا تستثني الأخرى، أو تستغني عنها. إن قوة التخيل الهائلة، هي التي تميّز العبقريّة عن الموهبة، والوهم والتزيين يتلاعبان على حافي الأشياء، أما الخيال فيغوص إلى الداخل بحثاً عن الجوهر، والخيال يلعب بين الذات والموضوع وهو يساهم في الذهن. ويفعل فعله فيه، ومن طبعه أن يُجرّد، ويساهم كذلك في المواضيع وهي مجسّدة، ولذا فإن الأعمال العظيمة التي تتسم بخصب الخيال قد تكون حرة، مجردة، وموضوعيّة، وهي دائماً من نوع خاص ومتميز.

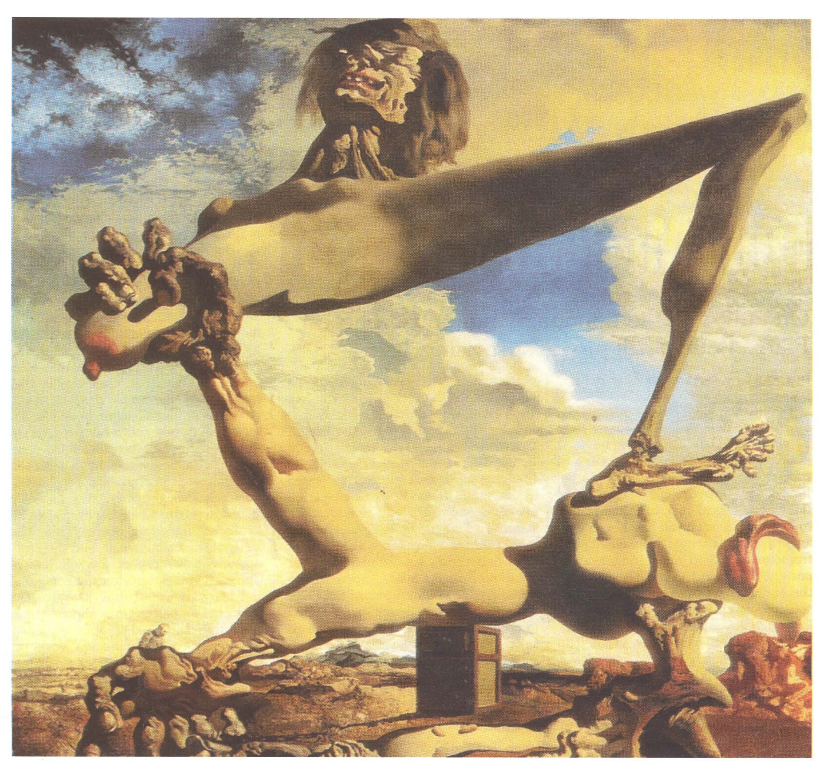


نزار علوش - سورية

التقنية والخيال

والسؤال الذي يفرض وجوده هنا: هل من شأن الروح العلميّة التقانيّة هدم الخيال في الفنان؟ أو بتعبير آخر: هل تتعارض معه؟

يذهب بعض العلماء والفلاسفة إلى اعتبار أن (نمو الروح العلمية سيوقف نمو الخيال، وأن عهد العلم الذي سيخلف عهد الأساطير والأديان سيكون عهد البرودة)[4] لكنهم يستدركون مؤكدين أن الفن نفسه ضرب من العلم العفوي، وليس الفن العظيم أحلاماً فارغة عقيمة إلى الأبد، فالأفكار العظيمة التي تدور في خلد الفنانين نوافذ تطل على الحاضر أو على المستقبل. وما كان لها أن تحدث فينا أي تأثير لو أنها مجرد أحلام خياليّة غريبة عن الواقع كل الغرابة. إذن لا بد من مزاوجة الخيال بالواقع. في الفن القادر على الفعل والتأثير في المتلقي، ولا بد من مواكبة التقنية أو أداة التعبير للخيال والواقع. بعضهم الآخر يرى (أن الفاعليّة الفنيّة فاعليّة بديلة، هي الأصل لجميع التخيلات التي يفرضها الواقع والثقافة، ذلك أن الإنسان لا يُحسن التخلي عن شيء. لا عن لعب الطفولة، ولا عن رغباته التي لم تكن مع ذلك أبداً موضع إشباع إن لم يكن بصورة استيهامية: فالحلم والحلم المستثار، واللعب، والفن، بدائل أصلية[5] والخيال فاعلية بديلة ثانوية تعويضية عن الواقع عندما يصبح الواقع سيئاً. ولا بد لمفهوم الوسيط من أن يُفهم بالمعنى

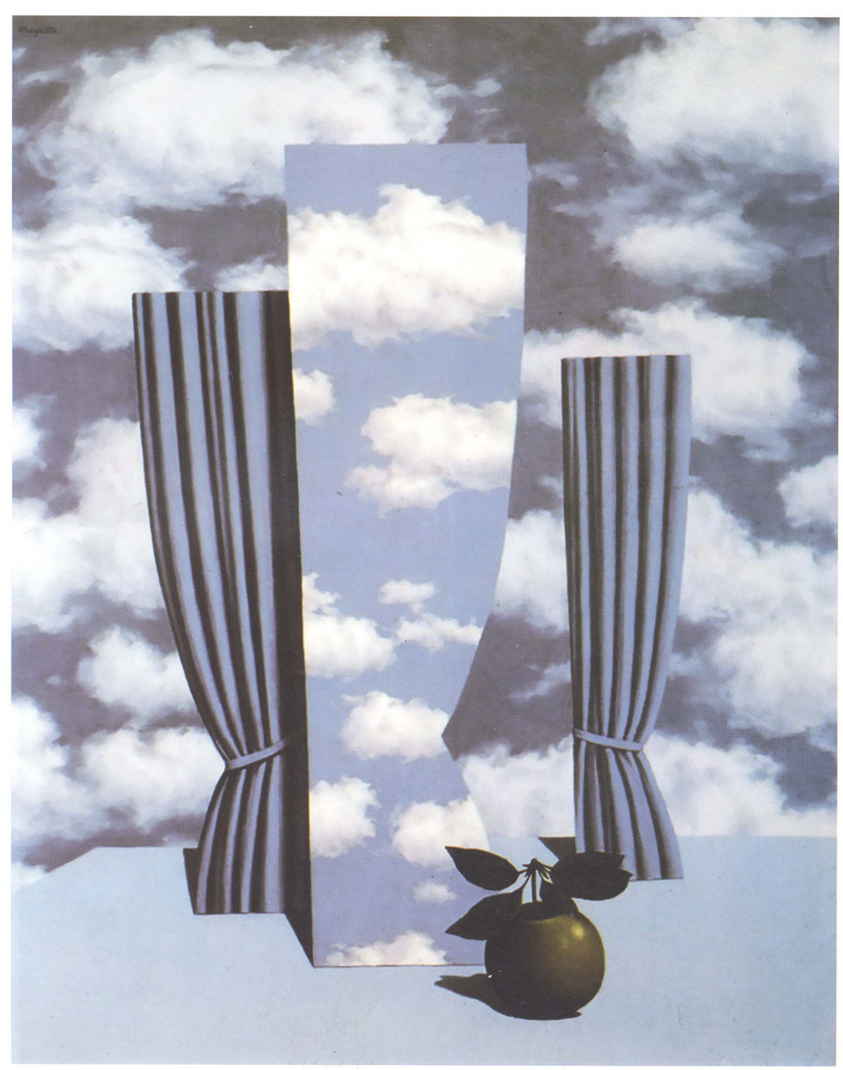


سلفادور دالي - إسبانيا

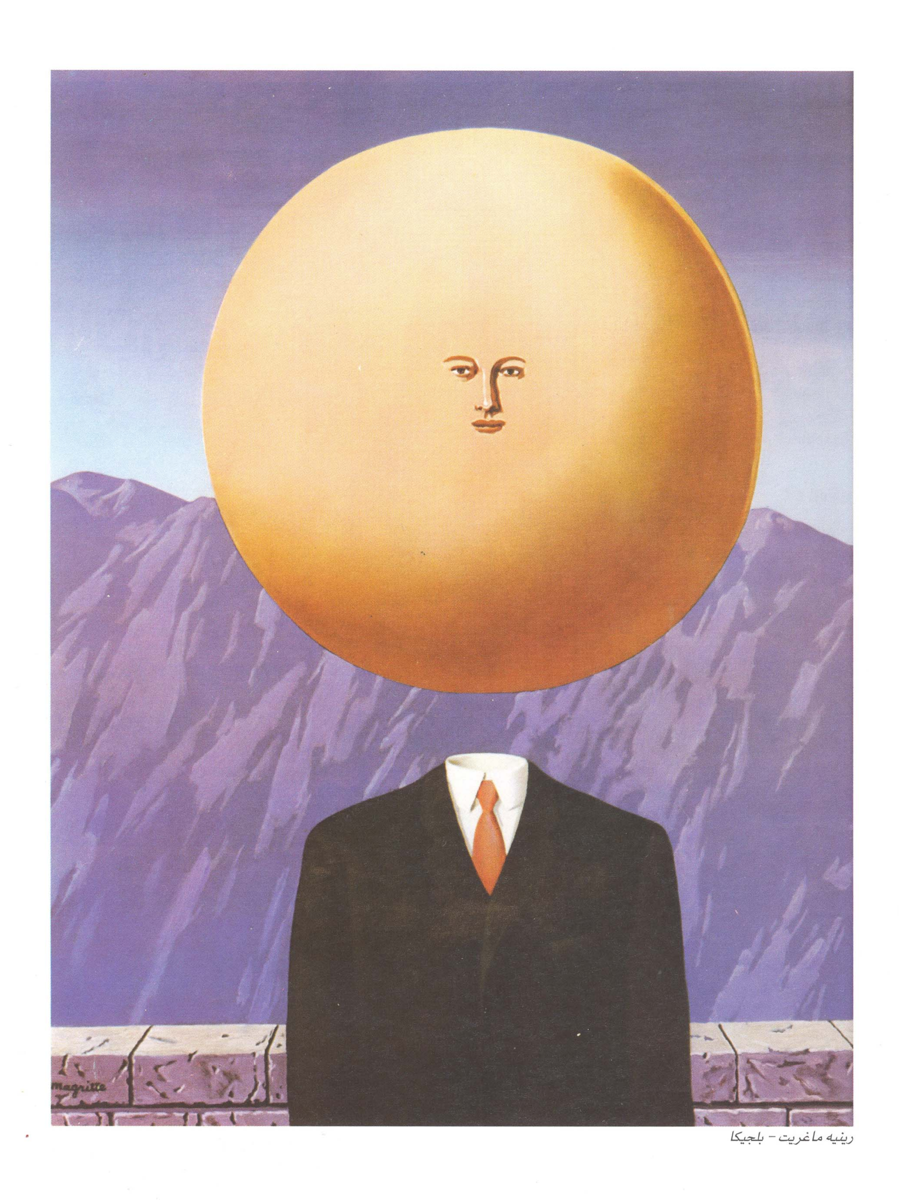
الزمني، وبمعنى التوسط بين مبدأي العمل الوظائفي النفسي اللذين يجدان نفسيهما موحدين ومتصالحين على نحو ثانوي بفضل الخيال على الرغم من أنهما منفصلان في البدء. وللفن أسلوبه الخاص في التوفيق بين الواقع والخيال، والفنان في الأصل رجل يشيح بوجهه عن الواقع لأنه ليس بوسعه أن يقبل التخلي عن الإشباع الدافعي الذي يقتضيه هذا الواقع.

من جانب آخر يرى البعض أن (الفن ليس خيالاً، بمعنى أنه نزوات هوجاء للمبدع وإنما تجسيد لحكمة حياتية ضخمة، ولخبرة الشعب العظيمة والأجيال الإنسانيّة التقدميّة، وفي هذا سر سلطة الفن الحقيقي على الناس. إنه يرفع الإنسان، ويقوي روحه، يوقظ أفكاره، وهو وسيلة جبارة لخلق كل ما هو حقاً في الإنسان)[6].

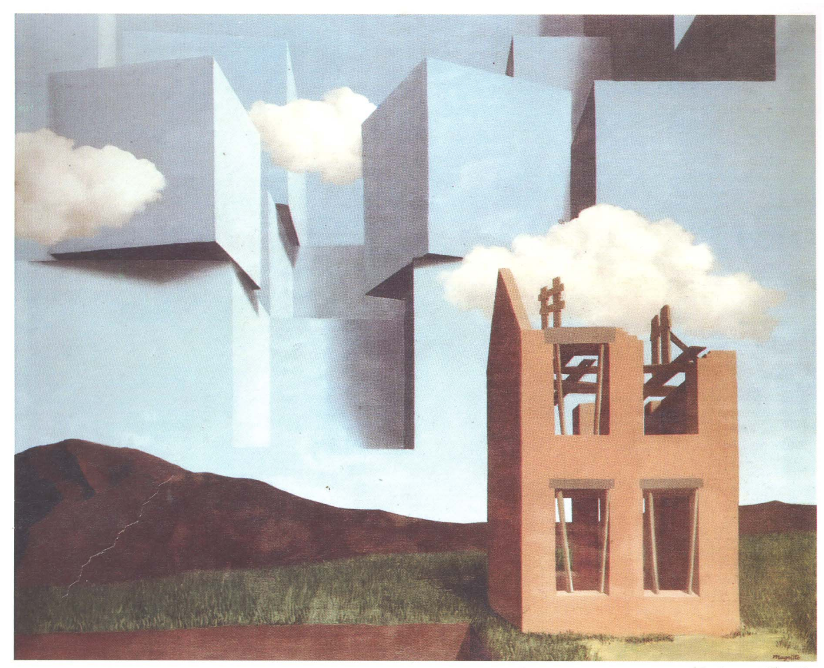
والحقيقة فإن عاطفية الفنان مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بقدرته الخارقة على الملاحظة، ومن الخطأ أن نفكر أن الفنان عاطفي في أعماق روحه كما يقولون وأن تهيجه لا يحتاج إلى تغذية



رينيه ماغريت - بلجيكا



رينيه ماغريت - بلجيكا



رينيه ماغريت - بلجيكا

بالملاحظة الدائمة للواقع الحقيقي. إن عاطفية الفنان وقدرته على الخيال والحدس لا تلتهب في شعلة مضيئة ما لم تؤججها شعلة الحياة، وحرائق الواقع المعيش!!.

إن مقدرة الفنان على الملاحظة والمعاناة والتأثر تعني مقدرته على التأجج بالمرئي والتهيج لرؤيته واجتذاب الخيال إلى عمله الإبداعي لينفذ بصورة أعمق إلى جوهر الأشياء، ويعكسها في منجزه. على هذا الأساس، يرى البعض (أن خيال الفنان الإبداعي هو خيال إنسان عظيم العقل والقلب، إن الخيال يساعد الفنان على احتضان موضوعه بسعة وحرية بشرط أن ينفذ بجرأة إلى أعمق الأعماق، ويجد للتعبير عن معناه أكثر الأشكال ملائمة)[7]. أي أدوات التعبير وتقاناتها. والحقيقة ومهما بدت الصورة الفنية التي أنشأها خيال الإنسان المبدع بعيدة عن الواقع للوهلة الأولى، فإن العالم الواقعي ينعكس فيها حتماً بهذا الشكل أو ذاك. إن أكثر الصور الفنيّة خياليّة، تلك الصور التي انعكست فيها في البداية قوى الطبيعة الغامضة، ثم القوى الاجتماعيّة الغريبة التي تعادي الإنسان، إنما أنشأها خيال الفنان على أساس تلك الجوانب والصفات من العالم الموضوعي التي أدركها على هذا النحو أو ذاك، بشكل مباشر أو غير مباشر، خلال تملكه الواقع عملياً.

بمعنى آخر إن الخيال القائم على الواقع المنعكس في وعي الفنان، هو شرط لا زم في عملية إنشاء الصورة الفنيّة



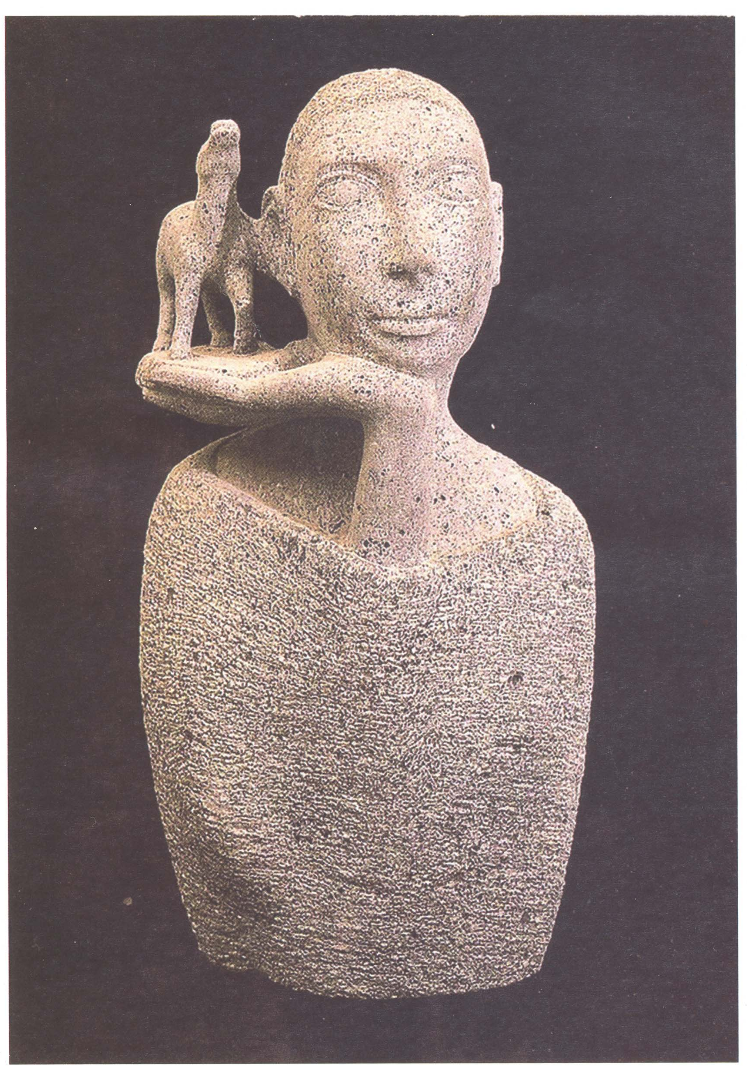
سامي محمد - الكويت



سارة شما - سورية

الواقعيّة.

بل إن أحدهم يذهب للقول أنه (من السخف إنكار جور الخيال في أشد أنواع العلوم صرامة، وأن الخيال صفة ذات قيمة عظمى وضروريّ في كل إبداع، إن الخيال والاختلاف والتخيل بحكم كونها عنصراً هاماً في المعرفة الإنسانيّة على وجه العموم، تلعب دوراً هاماً في عملية التعميم الفني الصادق للواقع)[8]. فالخيال الإبداعي للفنان الواقعي يعتمد على المعرفة الصادقة للواقع خلال عملية ملاحظته ودراسته، والعالم الواقعي هو أساسه، وعاطفيّة وملاحظة وغريزة وخيال الفنان، أسس هامة في عبقريته الإبداعيّة، ولكنها جميعاً موجهة نحو تملك الواقع تملكاً أكمل وأعمق، وفي هذا بالذات أساس الأصالة الحقيقيّة للفنان الحق المبدع والمضيف.



لطفي الرمحين - سورية



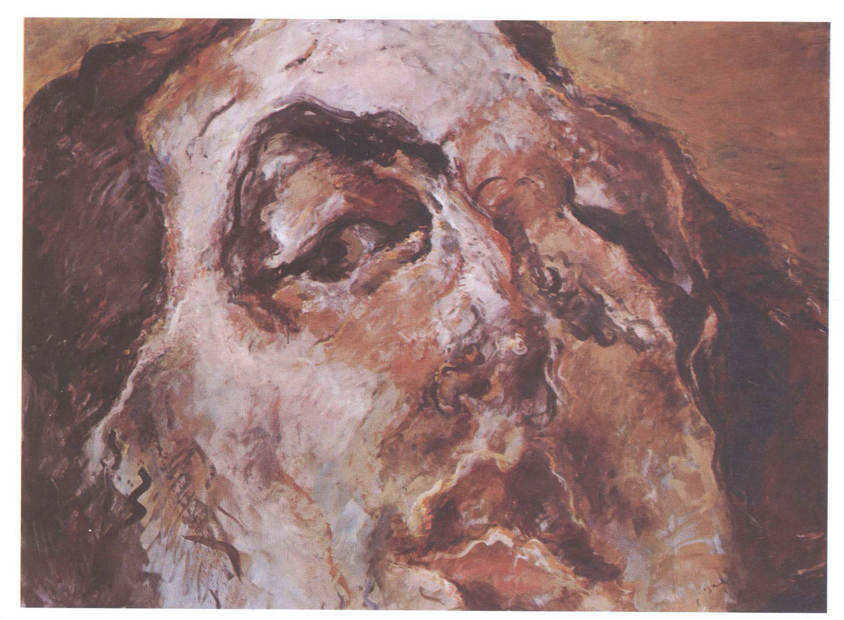
لوحة استشراقية

لقد بات بحكم المؤكد، إن الإلهام الحقيقي لا ينتاب الفنان إلا عندما تستولي عليه الحياة بكل غنى مظاهرها وبكل عمق محتواها.

الأطفال والخيال

هذا بالنسبة للفنان بشكل عام، أما بالنسبة للطفل فإن (كل أنواع وأشكال الفنون الجميلة، تُحرّض وتتيح الفرصة للأطفال على التخيل، سواء منها الرسم أو الاسترجاع أو جمع التكوينات الفنيّة للأحجار وجذور وجذوع الأشجار أو صنع المجسمات. في كل هذه الأنواع يحتاج الطفل عند ممارستها إلى المحاكمة العقليّة، وإعمال الخيال، مما يؤدي إلى اتساعه والوصول به إلى حالة الخيال التأثري المترابط والذي بدوره يساعد في الوصول إلى حالة الخيال العلمي المترابط الذي يحتاجه الطفل في دراسة العلوم والاختراع حين يكبر)[9].

بعضهم الآخر يؤكد (أن هناك ارتباط أساسي بين الفن كنشاط ابتكاري وبين الأحلام، فنحن في أحلامنا نترجم خبراتنا، ونجسد مشكلاتنا، ونحاول أن نجد لها الحلول المناسبة المتوافقة معنا، حتى لو لم تكن الحلول ممكنة في الواقع، وعلى المعلم أن يدرك أن الفن للطفل كالحلم، يسعى الطفل من خلاله إلى تجسيد صورة بصريّة لأحاسيسه وآماله، صورة ذاتية يتخطى فيها الطفل قيود الواقع المادي)[10] فممارسة الفن هي المدخل الأساسي للعالم الخيالي والسحري القادر على إشباع حاجاته النفسيّة والماديّة، لذلك فعلى المعلم أن يدرك أن تعبيرات الأطفال في تلك المرحلة، تتميز بقدر من المزاوجة والتبادل بين الأشكال التمثيليّة والتجريديّة، فكثيراً ما يرسم الطفل مساحات لونية مبهجة، يتحدث عنها على اعتبار أنها تمثل لعبة محببة، أو زهرة جميلة، أو حتى فرداً من أفراد أسرته، ذلك برغم عدم وجود أي تماثل



مروان قصاب باشي - سورية

أو علاقة شكليّة بين ما يتحدث عنه في الواقع، وبين ما هو موجود على الورق، كذلك قد يرسم الطفل لوحة، وحين يُطلب منه أن يتحدث عنها، فإنه يقول إنها مجرد رسمة، بينما قد يرى المعلم فيها العديد من السمات الشكليّة.

تلك الخبرة تُعتبر بمثابة خبرة تجريبيّة للمزاوجة بين الواقع والخيال والمهارة، وقد يعكس الخيال قيماً تشخيصيّة على الرموز التجريديّة التي يرسمها الطفل، بينما قد تحد المهارة والقدرة على إدراك الأبعاد، من السمات الشكليّة والواقعيّة للعنصر أو الرمز المرسوم.

وعلى ذلك، فإن هذا الاختلاف يُفسح المجال للحوار المبدع حول ماذا يرسم الطفل؟ وماذا يريد أن يرسم؟ ويجب أن يراعي المعلم عدم ممارسة النقد المبني على المعايير الشكليّة الواقعيّة، حيث أن هذا النقد قد يحد من الخبرات الإبداعيّة والخياليّة. كما قد يفقد الطفل استمتاعه بممارسة الخبرة الجماليّة في هذه السن المبكرة.

لكن إذا كان من المهم (إعطاء الطفل الفرصة للتعبير الفني المبتكر. واختيار موضوعاته، فإن اختيار الخامة والتقانات التعبيريّة وتوليفها من أمتع الأنشطة التي تقدم فرصة للاختيارات المتعددة، والنتائج المختلفة، فيستطيع الأطفال الدمج بين ألوان الشمع والألوان المائيّة وأقلام الحبر السائل الفلومستر كما يستطيعون إضافة القص واللصق، مستخدمين ورق الجرائد والأوراق الملونة والعلب الفارغة والأطباق الورقيّة وفضلات الشرائط والأزرار والخرز الكبير والخيوط المتنوعة)[11] ويكتشف الأطفال تلك الخامات والتقانات دون قيود ولا أهداف محددة، فلا يستخدم المعلم نموذجاً لينقل منه الأطفال، لأنه

حتى في حالة عدم إتقان الأطفال مهارة التشكيل بالخامة، أو إنتاج أعمال فنيّة جيدة، فإن إنتاجهم غالباً ما يتميز بالألوان القوية الجريئة، والملامس والخامات المتنوعة، وسوف يكون الأطفال سعداء فخورين بإنتاجهم، يشرحون ويقصون القصص حوله، وقد يكون الإنتاج غير منمق، ولكنه مليء بالتعبير والخيال والإبداع.

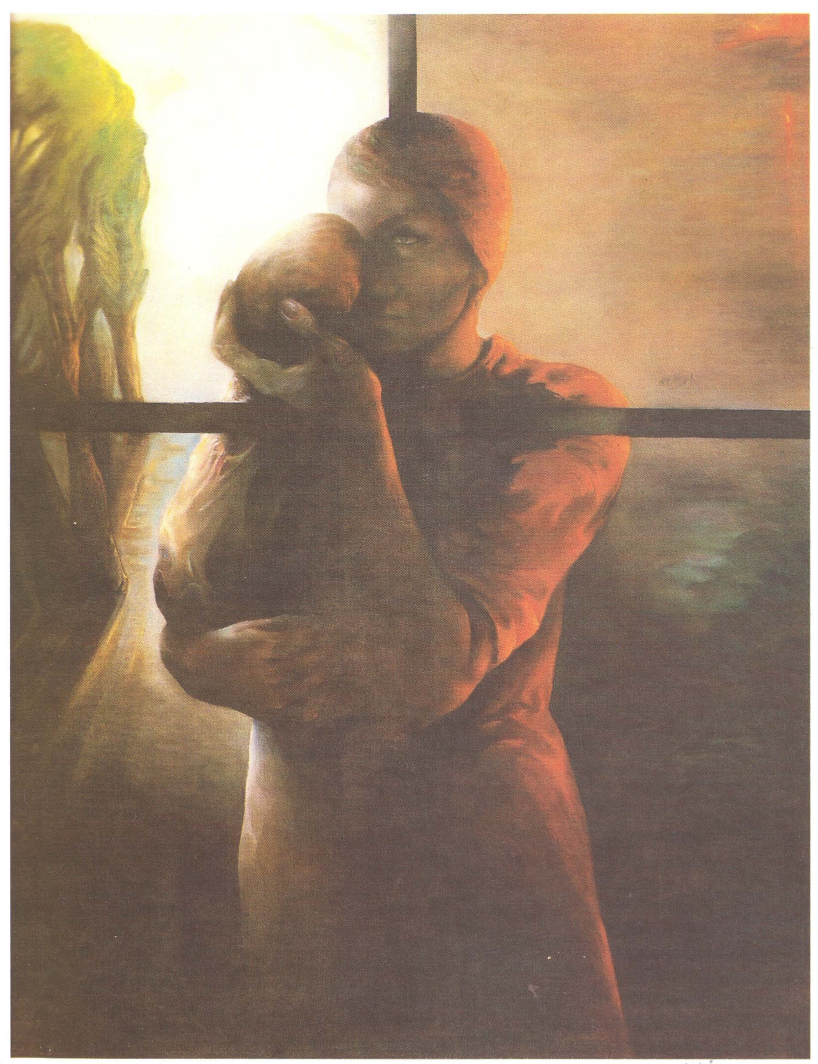
وإذا ما وظف المعلم هذا المدخل، فإن عليه أن يسمح للطفل بوقت يتدرب فيه على أساليب معالجة الخامات التي يختارها، حتى تتحول إلى خامات مألوفة لها إمكانات تشكيليّة متعددة، بعد فترة وجيزة، يصبح معظم الأطفال قادرين على التجريب في تلك الخامات والتقانات، بينما قد تطول تلك الفترة في اكتشاف إمكانات موسعة للخامة المقدمة.

أشرنا قبل قليل، إلى ضرورة عدم استعمال المعلم للنموذج لكي ينقل منه الأطفال، فهل يعوق النموذج هذا خيال الطفل عند التعبير بالرسم أو النحت؟

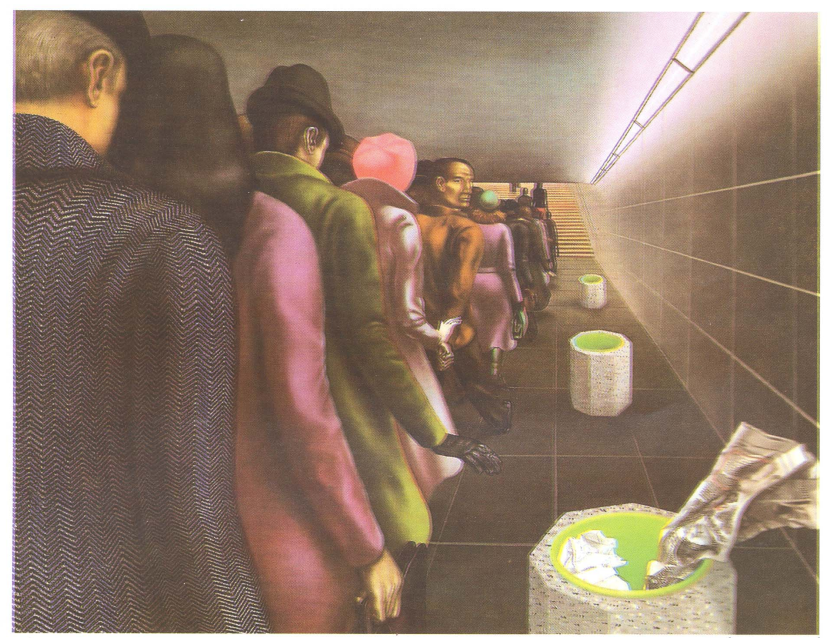
غالبية الاختصاصيين والباحثين يؤكدون أنه سيحد النموذج من عملية تنمية الخيال عند الطفل والقدرة على الإبداع. فالطفل (كما يرون) يرسم أفكاره عن الأشياء (المتخيلة من الذاكرة في صورة أشكال لها خصائصها الرمزية المجردة التي تتمثل في عمليات



محمود شاهين - سورية



هيدرون هيجويد - ألمانيا



أوفيه بيفاريتر - ألمانيا

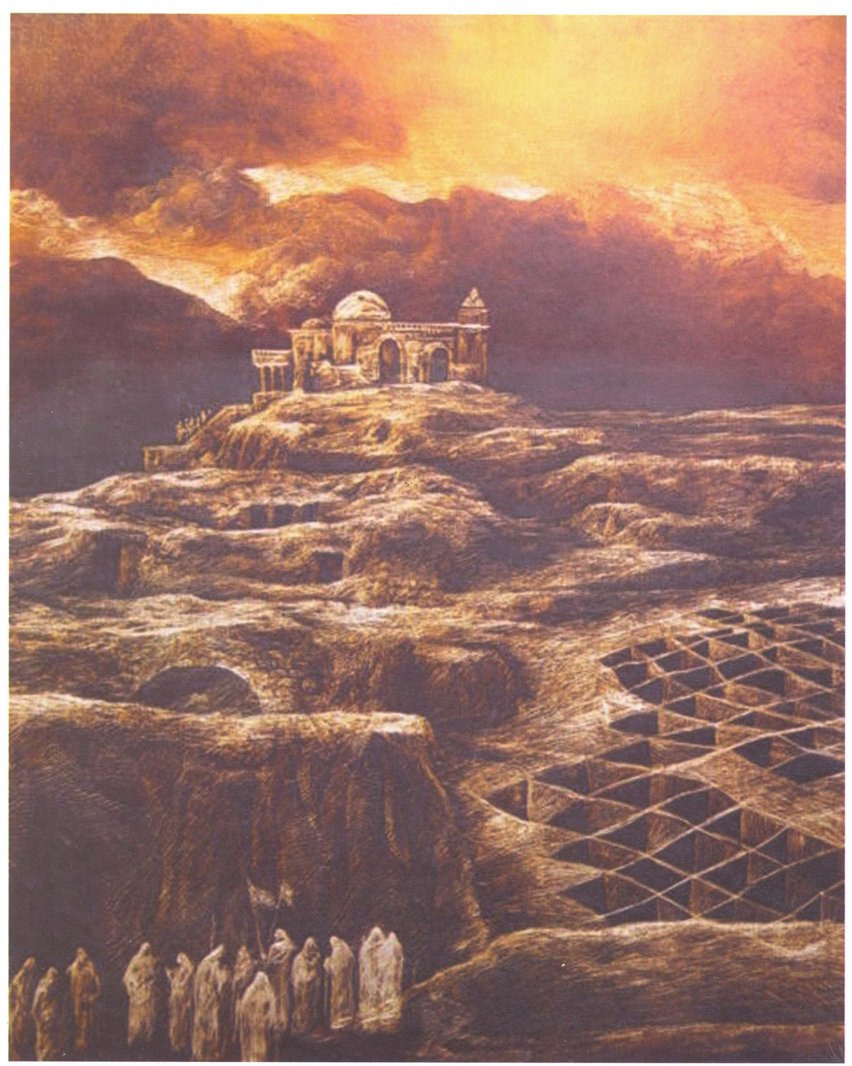
التذكر والاستدعاء، ثم تنتقل إلى عمليات التذكر والاستدعاء، ثم تنتقل إلى عمليات التركيب والدمج بين أنظمة مختلفة، حيث تنتج عنها أنظمة جديدة غير مألوفة أكثر خصوصيّة تسمح لنا برؤى جديدة في الممارسات الإبداعيّة للأطفال)[12].

إن الطفل، عندما يُمنح حرية التعبير، بعيداً عن التلقين وفرض أنموذج محدد عليه، يُعبّر عن نفسه بصدق وبشكل يتضمن وعياً وشعوراً أكثر بالذات، والخيال تحديداً، هو الذي يقوم بالدور الإبداعي، حث يصوّر ويرسم ويُشكّل الطفل الشيء المدرك في علاقات جديدة، بعيدة كل البعد عن المحاكاة.

على هذا الأساس، يمكننا القول: إن الفن ليس تمثيلاً للأشياء، ولكنه تعبير عما يراه الطفل شخصياً، حيث يجعل عمله الفني أكثر بهجة.

والحقيقة فإن عملية إجبار الطفل على التركيز والتقليد والمحاكاة، من خلال النموذج أو مشاهدة شيء محدد، لا يؤدي إلا إلى خلق رد فعل ضار، وقد يخلق في الطفل اتجاهاً مضاداً نحو النشاط الابتكاري. فمحاولة الطفل تمثيل الحقيقة المرئية أمامه، وعملية التمثيل الحقيقي للأشياء، يجعل الطفل معتمداً عليها اعتماداً كبيراً، ويشعر معها أنه قد أُعيق خياله وقدرته على التفكير الحر، بل يفقد الطفل أسلوبه الطفولي التلقائي الذي يُعبّر فيه عن مستوى نموه.

كما يشعر الطفل أيضاً، أننا قيدناه بالنقل عن النموذج، فيلجأ إلى التكرار الجاف لرموزه ويفقد الثقة بنفسه، وفي تعبيراته، ورسومه، ومجسماته، لأنه لن



محمد الوهيبي - فلسطين

يصل إلى مستوى النموذج الذي يحاول جاهداً أن يصل إليه.

إن التقليد والنقل من النموذج، الذي هو غاية في حد ذاته، قد يكون من الأخطاء الشائعة التي يستخدمها معلم الفن مع الأطفال، فأسوأ ما يقوله المعلم للطفل: إن فنه لا يبدو حقيقياً، ذلك لأنه حقيقي بالنسبة للطفل، فنوع الحقيقة مختلف تماماً بالنسبة له، وبالنسبة إلى المعلم، وربط الخيال بالحقيقة لن يكون إلا مثبطاً لهمتهم، لا مشجعاً لهم، ومن المهم أن يكوّن الطفل علاقات أكثر حساسية بين خبرته الخاصة وتعبيره الفني.

بناءً على ما تقدم، يجب إعطاء الحرية للطفل للتعبير عن خبراته المُدركة عن البيئة المحيطة به، دون تدخل من الكبار .. كما يجب أن يُترك الطفل دون تقييد بقواعد ضرورية للرسم، أو لأحكام التعبير لديه. كما علينا ألا نقيده بالنقل من النموذج، كي لا تصبح رموزه ورسومه جامدة، جافة، ومتكررة، وعلينا أيضاً مساعدته على البحث والاكتشاف بنفسه، فهذا جزء أساسي من النمو، في إدراك المثيرات حوله، عندما يعبر فنياً، وبالمقابل علينا أن نوجه الطفل إلى خبرته مع الطبيعة، حتى يصبح إبداعه محملاً بهذه الخبرة الذاتية التي يختلف معناها من طفل إلى آخر، فالفن ليس تمثيلاً للحقيقة، وإنما هو تعبير عما يراه الطفل شخصياً مندمجاً مع خبرته المدركة، فالطفل يتكلم أولاً، ثم يتعلم القواعد وليس العكس، بمعنى آخر: يعبر الطفل أولاً، ثم يتعلم كيف يعبّر.

على هذا الأساس، إن المعلم ليخطأ أشد الخطأ (إذا تقيد في تدريسه للفن بمجموع القوانين والقواعد والأصول الذهنيّة، التي شكّل على أساسها الإغريق تماثيلهم، إذا استمد معلم الفن معينه وتوجيهه من هذا الإطار، فإنه في الواقع، سيخفي من تعبير الطفل الطابع الأصيل المتدفق المليء بالحيويّة، ويستبدله بالمظاهر الشكليّة التي تجعل الأشكال في نهايتها مضاهية للطبيعة، ولكنها لا تحمل أية دلالة على معنى فني أصيل، أو قيمة نفسيّة مُضمرة)[13].

إن الأطفال بسليقتهم لا يهتمون بمحاكاة الطبيعة، وإنما يعكسون عالمهم الذاتي فيما يرسمونه أو ينحتونه أو يُشكّلونه بهذه الخامة أو المادة، بهذه التقنية أو تلك. والأطفال بخيالهم الجامح، يتصورون في الأشياء الجرداء خيالات متحركة، وفي الأشياء المتحركة صوراً جرداء.

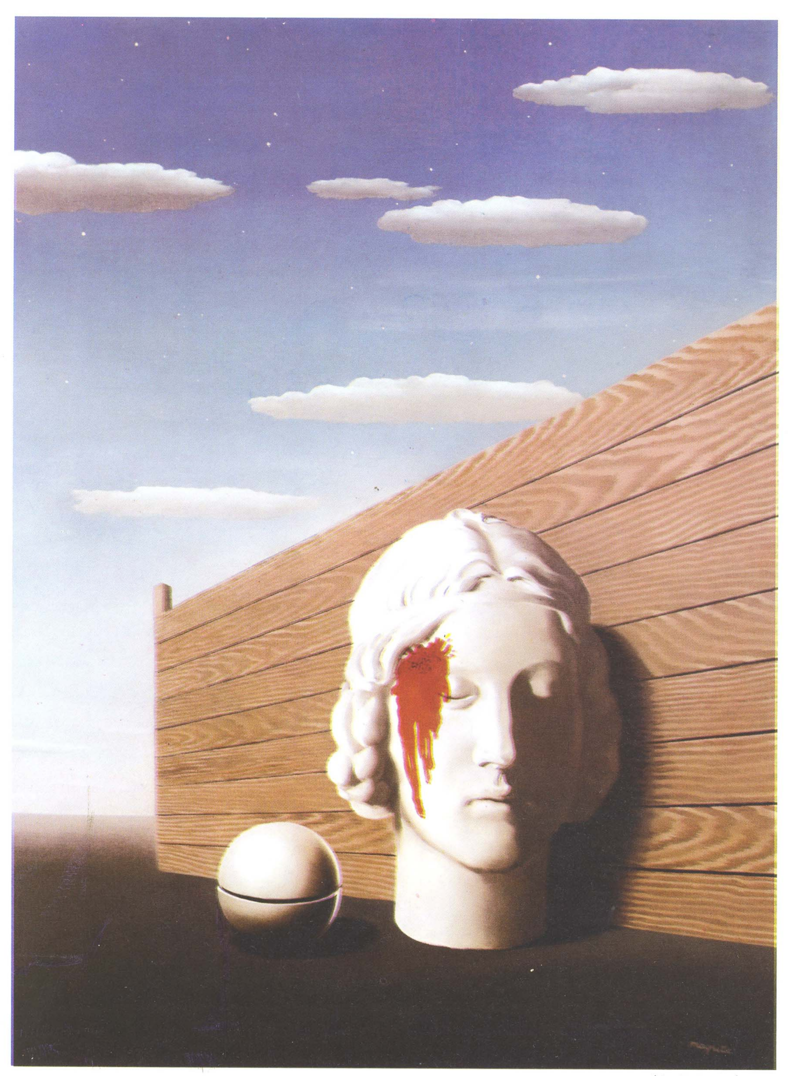
والطفل في إبداعاته عموماً، يبحث عن الكليات ولا يهتم بالتفاصيل حين لا ترتبط بانفعالاته. ولكي ينجح الطفل في تجسيد خيالاته، لا بد له من وعاء مناسب، يسكب في هذه الخيالات، لتتحول إلى إبداعات مقروءة، وهذا الوعاء بالنسبة للفنون التشكيليّة، يتأرجح بين قلم الرصاص أو قلم الحبر، أو الألوان المتعددة (زيتي، مائي، شمعي، حواري، سائلة ... الخ) وبين التعبير المجسم، أي النحت والتشكيل الفراغي، وهذا يحوي العديد من التقانات نذكر منها الطين أو الصلصال، ورق الجرائد، العلب المختلفة، الأسلاك، الجص، الصفيح، الصاج، فروع وجذوع الأشجار، لب الذرة، الحجر الكلسي الهش، الخامات الطيعة كالصابون والشمع ... وغيرها الكثير.

هنا يحضرني تساؤل مشروع هو: هل التجسيم أيسر من الرسم بالنسبة للأطفال، وهل ينطلق خيال الطفل بحرية أكبر في الأول أم في الثاني؟.

هذه المسألة (كما يقول الدكتور محمود البسيوني)[14] لا يمكن الإجابة عنها إجابة عامة تنطبق في كل الحالات، وعلى كل الأطفال، إذ أن توافر الأقلام والأوراق لدى الأطفال أيسر من توافر خامات كالصلصال والسلك والجص وغيرها.

ولهذا فليس من السهل المقارنة بين حالات لا يستطاع تيسيرها بأسس موحدة، وحين يُستحال إيجاد هذا الأسس الموحدة، يتعذر بالتالي إجراء المقارنة.

* * *



رينيه ماغريت - بلجيكا

ملاحظات و مراجع:

(1) مشكلة الفن/ د. زكريا ابراهيم/ مكتبة مصر.

(2) تقسيم الفنون الجميلة/ الآن.

(3) آفاق الفن/ ألكسندر اليوت/ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا/ دار الكاتب العربي 1964.

(4) مسائل فلسفة الفن المعاصرة/ جان ماري جويو/ ترجمة الدكتور سامي الدروبي/ دار اليقظة العربيّة 1948.

(5) طفولة الفن/ تفسير علم الجمال الفرويدي/ سارة كوفمان/ ترجمة وجيه أسعد/ منشورات وزارة الثقافة السوريّة 1989.

(6) علم الجمال الماركسي اللينيني/ الجزء الثاني / ترجمة فؤاد مرعي.

(7) هيغل

(8) لينين

(9) دور الأسرة في رعاية مواهب الأطفال الفنيّة من خلال التربية المنزلية/ ورقة عمل مقدمة إلى الندوة الوطنية الأولى: فنون الأطفال .. التأسيس والمستقبل إعداد وتقديم سميرة نبعة.

(10) الخيال والإبداع في دروس الفن لرياض الأطفال/ مقالة منشورة في مجلة خطوة المصرية العدد 15 عام 2002 للدكتورة سرية عبد الرزاق صدقي.

(11) المصدر السابق.

(12) هل يعوق (النموذج) خيال الطفل مقالة منشورة في مجلة خطوة العدد 15 عام 2002 للدكتورة سناء علي محمد السيد.

(13) نحت الأطفال/ د. محمود البسيوني/ دار المعارف بمصر 1969.

(14) المصدر السابق.

* * *

مرسوم بإحداث جائزتين في الأدب والفنون..

دمشق- سانا، أصدر السيد الرئيس بشار الأسد المرسوم التشريعي رقم 11 لعام 2012 القاضي بإحداث جائزتين في مجال الأدب والفنون للمبدعين والمفكرين والفنانين تقديراً لهم على عطائهم الإبداعي والفكري والفني، حيث تمنح هاتان الجائزتان سنوياً ولا يجوز اقتسامهما، كما لا يجوز منحهما إلا للأحياء.

وفيما يلي نص المرسوم التشريعي:

المرسوم التشريعي رقم 11
رئيس الجمهورية

بناء على أحكام الدستور

يرسم ما يلي:

-المادة 1: تحدث جائزتان في مجال الأدب والفنون

الأولى تسمى جائزة الدولة التقديرية

والثانية تسمى جائزة الدولة التشجيعية.

- المادة 2: تمنح جائزتا الدولة التقديرية والتشجيعية للمبدعين والمفكرين والفنانين تقديراً لهم على عطائهم الإبداعي والفكري والفني وذلك في المجالات التالية:

1- جائزة في الفنون في إحدى الاختصاصات التالية (الموسيقا-المسرح-السينما-الفنون-التشكيلية والتطبيقية-

الاتصالات البصرية).

2- جائزة في الآداب في إحدى الاختصاصات التالية (الشعر-الرواية-القصة القصيرة- المسرحية-أدب الأطفال).

3- جائزة في النقد الأدبي والفني والدراسات الأدبية واللغوية والترجمة والعلوم الإنسانية.

- المادة 3: يمنح الفائز بجائزة الدولة التقديرية مبلغاً وقدره مليون ليرة سورية وميدالية ذهبية مع براءتها.

- المادة 4: يمنح الفائز بجائزة الدولة التشجيعية مبلغاً وقدره خمسمئة ألف ليرة سورية وميدالية تذكارية مع براءتها.

- المادة 5: تمنح جائزتا الدولة التقديرية والتشجيعية سنوياً ولا يجوز اقتسام الجائزة الواحدة، كما لا يجوز منحها إلا للأحياء.

- المادة 6: يجوز لمن منح جائزة الدولة التشجيعية أن يرشح لجائزة الدولة التقديرية.

- المادة 7: تشكل في وزارة الثقافة سنوياً لجنة تسمى (لجنة جائزتي الدولة التقديرية والتشجيعية) برئاسة وزير الثقافة وعضوية ستة أشخاص من ذوي الكفاءة والاختصاص في مجالات العلوم الإنسانية والفنون والآداب يسميهم وزير الثقافة، كما يسمى أحد العاملين في الوزارة أميناً للسر في تلك اللجنة.

- المادة 8: تحدد مهام لجنة جائزتي الدولة التقديرية والتشجيعية بالإشراف على شؤون الجائزتين بما يحقق أهدافهما وعلى وجه الخصوص ما يلي:

1- الإعلان عن جائزة الدولة التشجيعية وتحديد مواعيد تقديم الترشحات لنيلها.

2- تشكيل اللجان الفرعية المتخصصة بدراسة وتقييم أعمال المرشحين لنيل جائزة الدولة التشجيعية وباقتراح المرشحين لنيل جائزة الدولة التقديرية.

3- استعراض السيرة العلمية والإبداعية للمرشحين لنيل الجائزتين وتحديد أسماء الفائزين بهما وإعلان النتيجة النهائية.

- المادة 9: تدرج الاعتمادات المالية اللازمة لجائزتي الدولة التقديرية والتشجيعية في الموازنة السنوية لوزارة الثقافة.

- المادة 10: تعفى الجوائز المنصوص عليها في هذا المرسوم التشريعي من الضرائب والرسوم.

- المادة 11: يصدر وزير الثقافة التعليمات التنفيذية اللازمة لتطبيق أحكام هذا المرسوم التشريعي.

ينشر هذا المرسوم التشريعي في الجريدة الرسمية ويعد نافذاً من تاريخ نشره.

دمشق في 1433/2/24 هجري الموافق لـ 2012/1/19 ميلادي.

رحيل شيخ النحاتين العراقيين..

محمد غني حكمت!!

التحرير

عن عمر ناهز الثانية والثمانين، رحل في العاصمة الأردنيّة عمّان مؤخراً، محمد غني حكمت الذي يعتبر من أبرز وأهم النحاتين العراقيين المعاصرين المالكين للموهبة والمعرفة والخبرة التقانيّة، يُضاف إلى ذلك، استلهامه للنحت الرافدي، ولأساطير وحكايات المنطقة، لا سيما ألف ليلة وليلة ورموزها البارزة، كشهرزاد وشهريار والسندباد، وعلي بابا والأربعين حرامي التي جسدها على هيئة تماثيل ونصب تذكارية في ساحات بغداد. كما تميز النحات غني عن غيره، بنحته للأبواب التي تحولت على يديه، إلى تحف فنيّة تتوزعها اليوم شوارع وساحات بغداد ومطارح عالميّة عدة. وكغيره من المبدعين العراقيين، تقطعت به السبل إثر الاحتلال الأمريكي البشع لبلاده، حيث غادرها ليقيم في الأردن، وينتقل بين عدة بلدان، وقد فاجأني قبل بضعة سنوات، عندما وجدته يدخل مكتبي في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، قائلاً: أنا النحات محمد غني من العراق، جئت لأتعرف على زملائي النحاتين السوريين في دمشق، ثم ناولني كتيب صغير، قدمه فيه بلغتين أجنبيتين الناقد الفني اللبناني (سيزار نمّور).

ولد النحات محمد غني حكمت في مدينة الكاظميّة عام 1929 لأب كان يعمل في التجارة. بدأ رحلته الفنيّة بصنع تشكيلات فراغيّة من الحلويات العراقيّة الشهيرة (الكليجة) وليس من (الطين). دخل معهد الفنون الجميلة ببغداد، بمجموعة من أعمالٍ نحتيّة لم تصدق لجنة الاختبار أنها من صنعه لدقة إنجازها وإحتوائها على قيم النحت ونسبه السليمة. تتلمذ على يد مجموعة من الأساتذة الأجانب إلى أن جاء النحات العراقي الرائد جواد سليم من بعثته في انكلترا فكانت هذه فاتحة خير للنحت العراقي والنحات الشاب محمد غني، الذي أصبح طالباً مميزاً ومقرباً من أستاذه.

بعدها سافر غني في منحة دراسيّةإيطاليّة إلى روما لمدة سبع سنوات أمضاها في تعلم النحت وتقاناته، والتعرف على مواده وخاماته،لاسيما عملية صب البرونز،ونفذ خلالها العديد من الأعمال الفنيّة المتنوعة،

شارك بها في العديد من المعارض العالميّة، كماأقام ثلاثة معارض فرديّة، وأنجز ثلاثة أبواب لكنيسة قرب روما أحدثت ضجة فنيّة وإعلاميّة، باعتباره أول عربي مسلم ينحت أبواباً لكنيسة بروح فنيّة شرقيّة جديدة.وفي هذه الأثناء، قامت





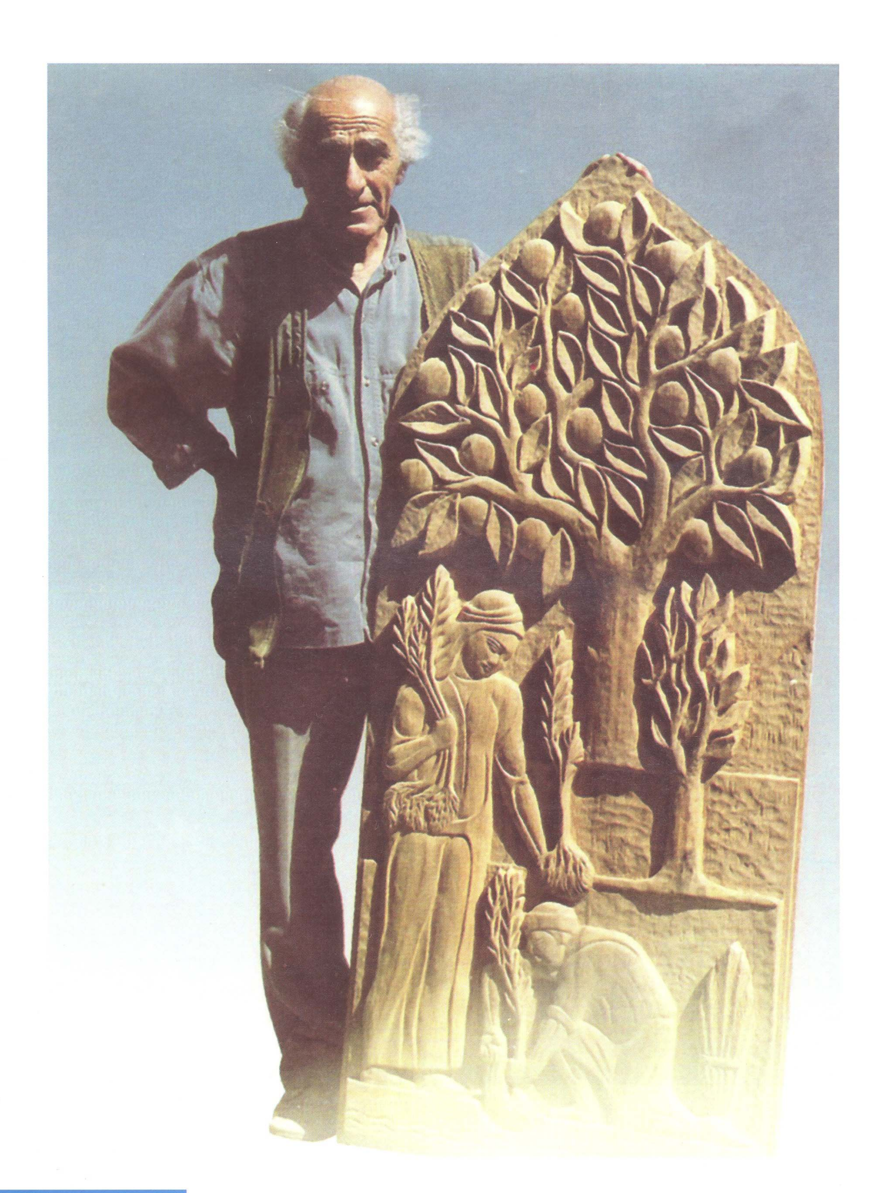
الحكومة العراقيّة بتكليفه وجواد سليم بإنجاز نصب الحرية بطول خمسين متراً وعرض عشرة أمتار.

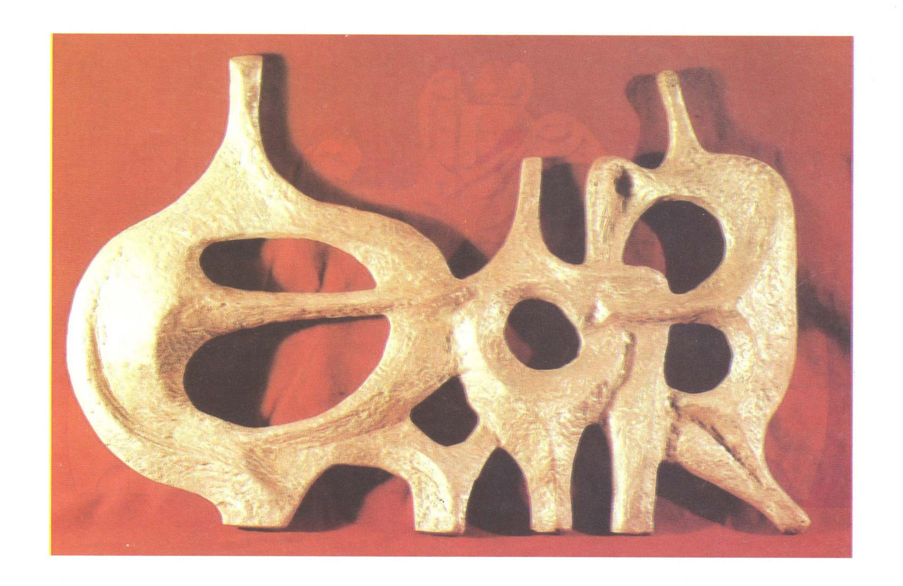
عاد محمد غني إلى بغداد العام 1961 ليعمل مدرّساً لفن النحت بكلية الفنون الجميلة، وليقوم بوضع مفردات أكاديمي تفصيلي هام لنحت الحجر والخشب وفن الميداليّة وصب البرونز والطرق على النحاس. بقي في مهنة التدريس في الكلية حتى العام 1996.

إنجازات هامة

للنحات محمد غني إنجازات بارزة وهامة، إن على صعيد العمل النحتي الحُجري الصغير أو النُصبي الكبير، بعضها لا زال ينهض في ساحات وشوارع بغداد كنصب الصياد، حالة انتظار، أم العباءة، شهرزاد وشهريار، السندباد وبساط الريح، المتنبي ... وغيرها من الأعمال الفنيّة التي تجاوز عددها الأربعين عملاً نصبياً، ومئات الأعمال الصالونيّة، والعديد من الأبواب التي تعتبر أعمالاً فنيّة قائمة بذاتها، اشتغلها النحات غني برؤية فنيّة إبداعيّة، حاشداً فيها وحدات بصريّة زخرفيّة نباتيّة وهندسيّة وحروف وكتابات، وفق حالة عالية من التوافق الشكلي والتعبيري ،اختزل فيها قيماً رفيعة ومعبرة من الفنون العربيّة والإسلاميّة والشرقيّة عموماً.

ربط النحات غني في فنه، بين التراث والمعاصرة، فقد استفاد من قيم النحت الرافدي المتنوع وقيم النحت المعاصر، ووظف العديد من الموضوعات التراثيّة في هذه الأعمال، لكنه (كما يقول) لم يكن نسّاخاً ناقلاً للتراث وأساطيره وحكاياه،أو مجسداً له في تماثيل ونصب خيالية خرافيّة، وإنما قام بإعادة صياغته بتقانات جديدة مدهشة، تفيض بالحياة والجمال والانسجام، قادرة على استنهاض روح المغامرة في أعماق الناس، وإطلاق خيالاتهم ،وتنمية روح التحدي،وبعث الأمل فيهم،من أجل الوصول الى المستقبل. فعمله الفني جزء من قرار طبيعي، لم يتخذه من الخارج، بل جاء من الداخل لكونه ملازم له، وقد قام بتجسيده مستفيداً من الموروث الحضاري العراقي والعربي والإسلامي. لقد دأب على التركيز لاستخلاص الكثير من الملاحظات الفنيّة والاستفادة منها في تطبيقها على أعماله بعد هضمها وإعادة تشكيلها، بشكل جديد ومعاصر، لكن





للأسف، مجموعة هامة من أعماله الفنيّة وموجودات مختَرفه، تمت سرقتها عند سقوط بغداد، أعقبها تشرده خارج بلاده.

خطاب جمالي

يستند فن محمد غني إلى دعامة جماليّة راسخة. فالخطاب الجمالي لديه غير منفصل عن رؤيته الشخصيّة إلى العالم، وعمله الفني جزء أساسي من حياته، ومن طريقة مواجهته للعالم. ومنذ البدء عرف أن حقيقة عمله تكمن في كيفيّة الرد على الواقع القائم بطريقة أقل قبحاً وأكثر جمالاً بوساطة الفن الذي يتيح حرية كبيرة للفنان في الفعل ورد الفعل، والذي لم يعد تبشيرياً أو مسكناً للآلام، بل قام بصنعه وكشفه وأنجازه برضا واقتناع تام، الأمر الذي جعل منه فناً متنوعاً وخالداً، تأرجح بين الواقعيّة، والواقعيّة التعبيريّة، والواقعيّة المختزلة، وشبه التجريديّة، والتجريديّة، والزخرفيّة الخاصة التي هو مبتكرها.

يقول النحات غني، أن (العباءة) مع جسم المرأة والهواء الذي يحركها، وشواهد القبور: من الأشياء التي لفتت انتباهه وأثارته في العراق عقب عودته إليه من روما ، فقام بدراسة العلاقة بين العباءة وجسد المرأة والتشكيلات البديعة التي تصنعها الريح بينهما ،كما قام بدراسة الأقواس والزخارف في العمارة وما فيها من تلاعب الضوء والظل والتكرار أيضاً، وقد أبدع توليفة رائعة من هذه الدراسات والملاحظات، استلهمها في إنجاز تمثال (أم العباءة) وهو كأي نحات آخر، أدخل موضوع المرأة في منحوتاته، مستخدماً إياها وسيلة للتعبير عن قيم إنسانيّة رفيعة وخالدة وجميلة، تتجسد في المرأة بكل شموخ وكبرياء. من أجل هذا، وتماشياً مع نظرته الإيجابيّة للمرأة، جمع في منحوتاته التي تناولها فيها، بين بنيّة حسيّة مثيرة وشعور بالاحترام والتقدير، يتيح للمتلقي الإحساس به، من خلال صياغة العمل النحتي ومضمونه.





المرأة الواقفة

تأكيداً لهذه النظرة المُجّلة، والمُقدّرة للمرأة، جعل النحات غني شهرزاد في النصب التذكاري الناهض في إحدى ساحات بغداد، واقفة بدلاً من أن تكون تحت أقدام شهريار. وجعل كهرمانة هي التي تحل مشكلة علي بابا في القضاء على الأربعين حرامي، وجعل الماء يتساقط من كفي عشتار رمزاً للعطاء والخير، وجعل البصراوية حامية لثروات العراق ومائه ونخيله،من أجل هذا، جاءت كل النساء في منحوتات محمد غني رمز للذكاء والفطنة وعلو المكانة والأمومة والعاطفة. لقد أفرد لها مكانة مميزة في نتاجه، تأكيداً وتدليلاً ودعوةً لاحترامها وتقديرها وتبجيلها.

نهاية الحلم

يقول النحات غني، أنه قبل أن تُقصف بغداد، تم تكليفه من قبل معمدانيّة الكلدان في بغداد، لإنجاز عمل نحتي يحكي قصة السيد المسيح تحت عنوان (درب الآلام) وذلك على هيئة قطع نحت نافرة، مساحة كل واحدة منها مترين مربعين، وقبل أن يراها تشمخ في مكانها، قُصفت بغداد،الأمر الذي جعل حزنه مضاعفاً: حزنه على عاصمة بلاده، وحزنه على السيد المسيح. أم آخر إنجازاته الفنيّة قبل رحيله،فهو تمثال يحكي قصة حصار بلاده، نفذه على هيئة امرأة فارغة الثديين، تحتها ابنها رافعاً يديه، طالباً الحليب. جملة الأعمال الوطنيّة والإنسانيّة الأخيرة، استلهمها من زياراته المتكررة للمستشفيات التي كانت تعج بالمصابين المتألمين من الحصار وتداعياته.



لقد أنجز النحات الرائد محمد غني ثروة كبيرة وهامة من الأعمال الفنيّة النحتيّة المجسمة والنافرة، الصغيرة والكبيرة، وبخامات ومواد النحت كافة، ورحل وهو يردد: أنا نحات ولست باحثاً عن الجوائز، منحوتاتي هي جوائزي. علماً أنه حصل خلال مسيرته الفنيّة الطويلة،على خمسين ميداليّة ووساماً من مختلف أنحاء العالم، وحصل على جائزة (كولبك يان) الذهبيّة كأحسن نحات عراقي أثناء دراسته في إيطاليا. يعتبر محمد غني نفسه بطلاً لأنه وصل إلى الثانية والثمانين، وظل مواظباً على العمل والإنتاج، رغم السن والظروف الصعبة التي اعترضته، جراء الاحتلال الأمريكي الشرس والوقح لبلاده، ومع ذلك، لم يمنحه الإعلام العربي عشر ما يمنحه لفنان غربي، لم يُنجز ما أنجزه من منحوتات حُجريّة أو نصبيّة ، تتوزعها ساحات وحدائق وطنه ودول أخرى،ما أشعره بالإقصاء والظلم والإهمال.

* * *

الفن في العصر الحجري الحديث..

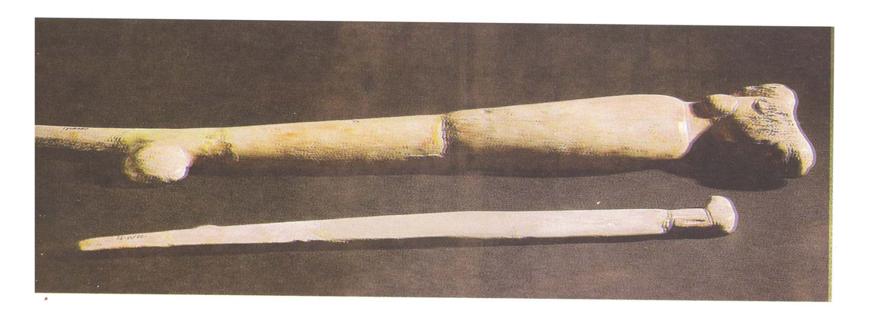
شرق البحر الأبيض المتوسط

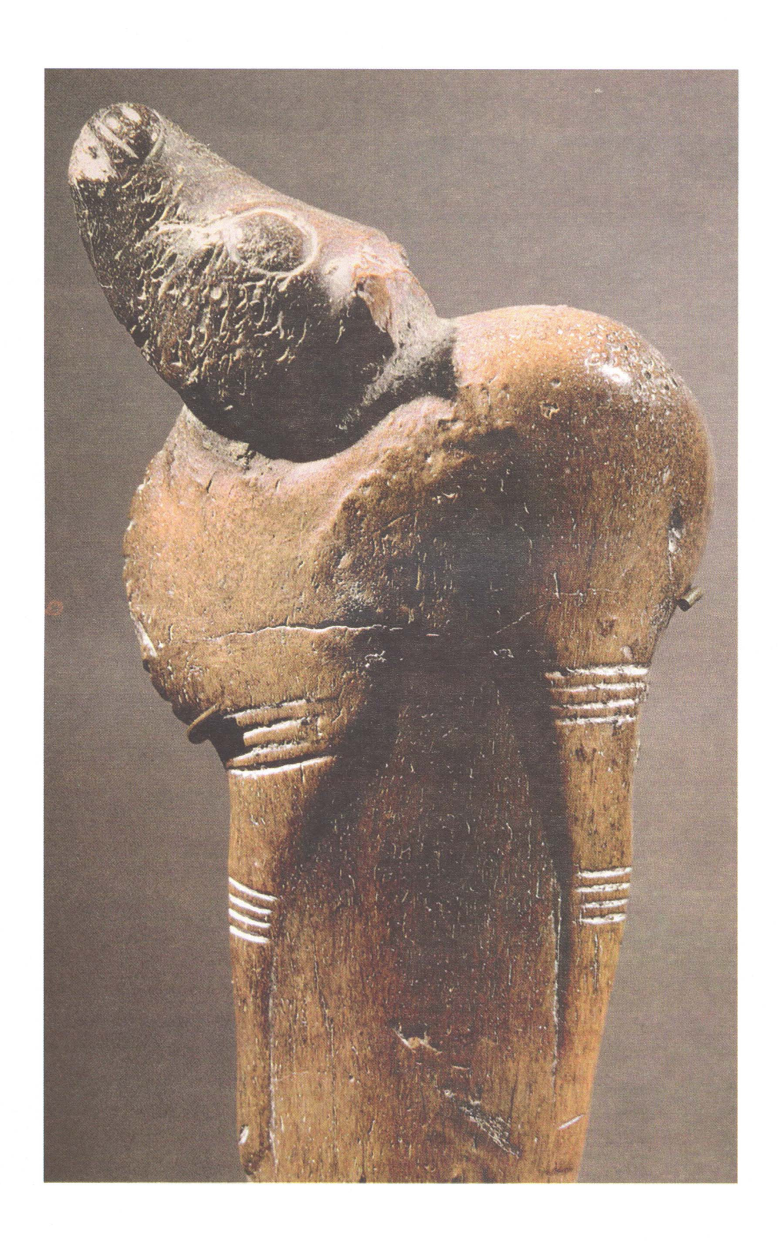
ترجمة: محمد دنيا*

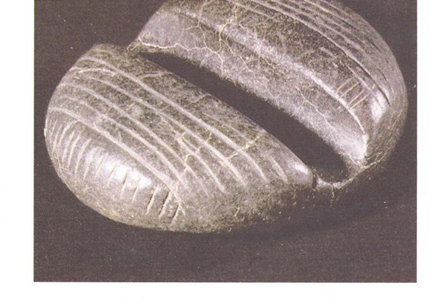
نجحت عدة جماعات سكانية في أماكن مختلفة من الشرق الأوسط، منذ نحو 12000 سنة، في تدجين حيوانات ونباتات. شكلت هذه الواقعة وما تمخض عنها من نتائج ما سمي «الثورة النيوليتية»[1]، التي تعتبر دون شك الحدث الحاسم الأكبر في التاريخ البشري كله. كان الشرق الأوسط موطن هذا التدجين الأول وأبرز مناطق الاختراع النادرة. امتدت هذه الثورة من فلسطين جنوباً حتى شمال سوريا لتشمل سريعاً «الهلال الخصيب» كله، ومجمل البحر الأبيض المتوسط الشرقي، ومنها انطلقت إلى أوربا بكاملها. ترافق هذا الانقلاب الجذري على مستوى الاقتصاد والمجتمع بتحولات أيديولوجية لا تقل روعة. وظهرت في المنطقة منذ البداية وفرةٌ في التصويرات، والمنحوتات، والصور الجدارية، والتماثيل الصغيرة.

الصيادون الأوائل

لم يكن شيء، من حيث الظاهر، يميز تلك الجماعات المعتمدة في حياتها على الصيد والقطاف في الشرق الأوسط عن أمثالها في بقية العالم في ذلك العصر نفسه، منذ نحو 12000 سنة. كان المناخ قد بدأ يزداد دفئاً بالتدريج في مجمل الكوكب

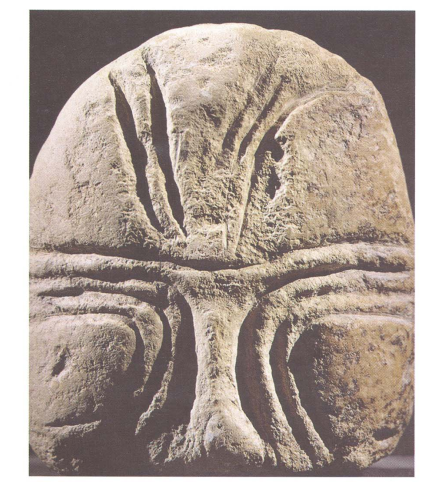




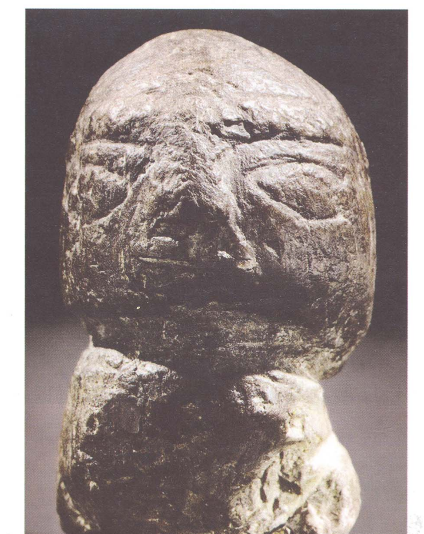


وأخذ مستوى البحر يرتفع قليلاً بنتيجة الذوبان العام للجليد. كانت المنطقة التي تشكل اليوم الهلال الخصيب مواتية جداً لسكنى البشر نظراً لوفرة الأنهار والأشجار والحبوب البرية الصالحة للأكل البشري: أنهار الليطاني، والأردن والعاصي ودجلة والفرات، وأشجار السنديان والفستق واللوز، وحبوب القمح والشعير والبازلاء والعدس... وكانت قطعان برية من الغزلان والخراف والمَعْز تجوب هذه البقاع، سهولاً وتلالاً، بل أيضاً خنازيرُ برية، وثيران، وأيائل، وخيول....

أتاحت البيئة المناسبة لتلك الجماعات في الشرق الأوسط أن تعيش على نحو أكثر استقراراً في المكان، مثلما تؤكده مواقع تاريخية عديدة، مثل بحيرة «طبرية»، التي يعود تاريخ سكنى محيطها إلى نحو 15000 سنة قبل الميلاد.



في الواقع، بدأت حالات الاستقرار السكني في الشرق الأوسط تنتظم عموماً منذ 14000 سنة تقريباً. ظهرت وتجمعت منشآتٌ مستديرة ذات أساسات حجرية، بدلاً من الأكواخ أو الخِيَام: كانت هذه أولى القرى في العالم. مع ذلك، كانت هناك تجمعات سكانية أقل استقراراً، استوطنت كهوفاً أو مخيمات صغيرة، تولت في الواقع إطعامَ القرى المستقرة من خلال نشاطات شبه ترحالية أساسها القطاف أو الصيد. وجود قبور، فردية، أو جماعية على شكل مقابر، مؤشرٌ آخر على حالة الاستقرار. ارتكز هذا الاستقرار إلى الصيد، بل أيضاً إلى حصاد القمح والشعير بشكل منتظم. اشتملت الأدوات الحجرية المستخدمة في هذا النشاط على سكاكين وأحجار رحى وأجران لطحن الحبوب. تطورت هذه القرى الحضرية، كقرى «الملاّحه» في فلسطين أو «أبو هريرة» و «المريبط» في سوريا، على أطراف البحر المتوسط الشرقي وفي الداخل. يتحدثون هنا عن عصر «نطوفي» (من اسم «وادي النطوف» في فلسطين) بالنسبة للثقافة التي امتدت في الجزء الجنوبي من هذه المنطقة، وهي عبارة يسحبونها أحياناً على مجمل الشرق الأوسط في ذلك العصر.



تصويرات أولى

أعطت التنقيبات العديدة والدقيقة لفترة العصر «النطوفي» بعض أشكال التصويرات الأصيلة. وأظهرت أن «الفن» الأوسع انتشاراً في تلك الحقبة كان ذاك المتعلق بأشياء نفعية، كمقابض السكاكين أو حتى المناجل المصنوعة من العظام،



والمزدانة برؤوس حيوانات، كالغزال وبعض الحيوانات المجترّة الصغيرة.... كان ذلك تصويراً إذاً لطرائد مألوفة وغير خطرة كثيراً. حملت أشياء نفعية أخرى، كالآنية، والمدقّات، والأجران المصنوعة من الحجر الجيري أو البازلت، زخارفَ هندسية بسيطة. عثر أيضاً على نمط «فني» آخر واسع الانتشار أثارَ جدلاً أيضاً، أي الحصى بيضاوية الشكل والمرقَّقة، بحجم متوسط، وعليها حزّ عرْضاني واسع. هل كانت أدوات مكرسة لصقل أعواد السهام، مثلاً، أم أنها أشياء رمزية؟ ولكن وجدت أيضاً تصويرات لا تتميز كثيراً بالنفعية منحوتة في الحجر. وهكذا، عثر في موقع «الملاّحه» الكبير على حصاة جيرية أعيد إنتاجها بالكامل وزينت بنقوش عميقة، حيث أُعطيت شكل رأس أو قناع مع عينين مفرغتين ونوع من الإشارة على شكل حرف V على الجبين. بعض التماثيل الصغيرة أكثرُ واقعية بقليل، فضلاً عن ذاك الرأس القائم على جذْع، الذي عثر عليه في مغارة «الواد»، قرب جبل «الكرمل» بفلسطين، غير المكتمل كثيراً. عثر أيضاً على تصوير لشريكين متعانقين في وضعية القرفصاء، وقد نُظر إليه على أنه «فن» ذو أسلوب متميز. اكتشفت هذه المنحوتة، المشغولة أيضاً بشكل بسيط على حصاة كَلْسيتية calcite، في موقع «عين صخري» جنوب فلسطين.

في الواقع، هذه التصويرات الفنية، لدى جماعات شرق البحر المتوسط ، شائعة كثيراً وتبسيطية، وتبدو أكثر اهتماماً بالرمزية منها بالواقعية. لم يتأكد وجود أي فن على جدران الصخور، رسماً أو نقشاً، رغم وجود كهوف.

موقع «المريبط» السوري هو أحد أفضل المواقع دراسةً لهذه الفترة (10000 – 9000 ق.م)، حيث وجدت أولى التماثيل الصغيرة المصنوعة من الطين المشوي، وهي مادة أولية لن تستخدَم إلا بعد ألفي سنة لاحقة لإنتاج الفخاريات الأولى. تجلت عمليات التدجين بشكل تام في الفترة التالية، الممتدة من

9000 إلى 7000 سنة ق.م تقريباً.

تميزَ التحول إلى الزراعة وتربية المواشي بالصعوبة. ذلك أن عمليات الانتقاء المنهجي، لأفضل الحبوب، والحيوانات الطيعة، حسب رأي اختصاصيي العلوم الطبيعية، لم تفض إلى تمايز واضح ومؤكد بين الأنواع التي بقيت برية والأخرى التي دجنت، إلا بعد انقضاء عدة قرون أخرى. وهكذا، نزعَ حجم الحيوانات إلى التضاؤل، هذه الصيرورة التي استمرت زمناً طويلاً. يمكننا أن نتصور أن قِطافاً انتقائياً، يستبعد النباتاتِ المعتبرةَ ضارة، قد أفضى بالتدريج إلى زراعة حقيقية، بينما أتاح التآلف مع حيوانات أُسرت وهي صغيرة، على غرار ما لزم أن يحدث بالنسبة للكلبيات منذ العصر النطوفي، إمكانَ السيطرة عليها. في الواقع، يبدو أن الأغنام والمعز قد دجنت أولاً، ومنهما ستتشكل غالبية القطعان لزمن طويل. تبعتها الأبقار والخنازير. ومن بين النباتات، زُرعت أنواع مختلفة من القمح والشعير، وكذلك البقوليات. وأكدت تحليلاتُ دَنَويّة DNA فيما بعد أن الأقماح المدجنة انحدرت من أنواع برية كانت تنمو عند تخوم سوريا الشمالية وإيران والعراق. كذلك الأمر، تنحدر الحيوانات المدجنة كلها، التي ستكون موجودة فيما بعد في العصر النيوليتي الأوربي، من أصولٍ جاءت من الشرق الأوسط حصراً.

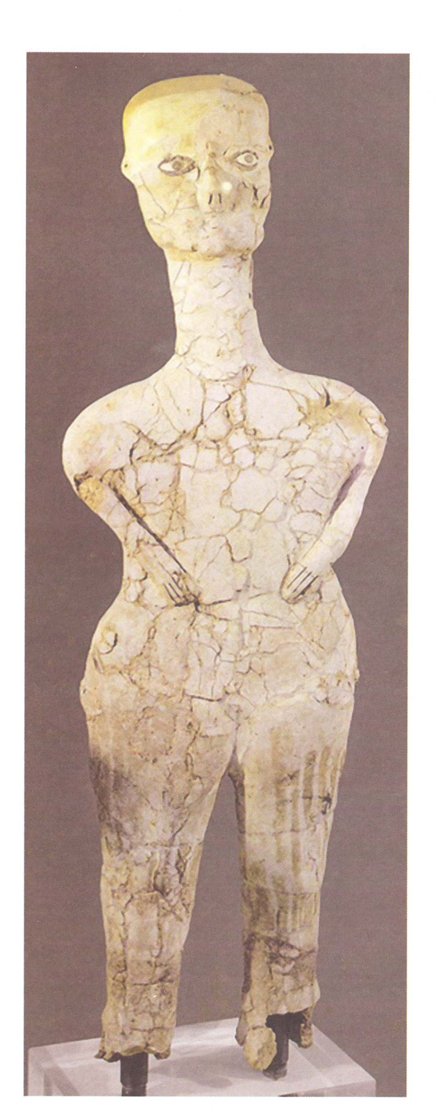


منحوتات حجرية

وهكذا، بعد أن نشأ ما بين 9000 و7000 قبل الميلاد اقتصاد جديد بالكامل، تغيرت الثقافة المادية كلها بعمق، وتغيرت معها النتاجات الجمالية المرتبطة بالنشاطات الاحتفالية. حلت محل البيوت النطوفية المستديرة، شبه المطمورة، المتحدرة من الخيام القديمة، منشآتٌ عمرانية على الأرض مباشرة أو مرفوعة، مستطيلة، ومبنية من الحجر ومن اللِبن. كان الشكل الدائري في الواقع مغلقاً على نفسه وغير قابل للتوسيع، إلا عبر أكواخ دائرية متجاورة داخل سياج. على عكس ذلك، أمكن لشكل بناءٍ مستطيل أن يتوسع بالمجاورة إلى مالا نهاية، وأن يفضي في وقت معين إلى تنظيم مديني متعامد. كانت أرضية هذه المنازل تطلى بالجير، وكان يمكن تزيين جدرانها بزخارف هندسية ملونة، إن لم يكن برسوم جدارية تصويرية لم تحفظ حتى الوقت الحاضر للأسف إلا نادراً جداً. وكان من عادة سكان القرى أن يهجروها وأن يبنوا أخرى غيرها حينما تكون أنسب للزراعة. كانوا يحيطون قراهم أحياناً بأسوار. كبر حجم هذه القرى بالتدريج، ووصلت مساحتها إلى 10 - 15 هكتاراً، مع عدة مئات من السكان دون شك، بينما توحي تجمعات سكانية أكثر تواضعاً، مجاورة، وموسمية أحياناً، بوجود تكامل معها، إن لم نقل بدايةَ تراتبية اجتماعية. سيفضي الازدياد السكاني إلى فائض كان عليه أن يغادر شيئاً فشيئاً منطقته الأصلية.





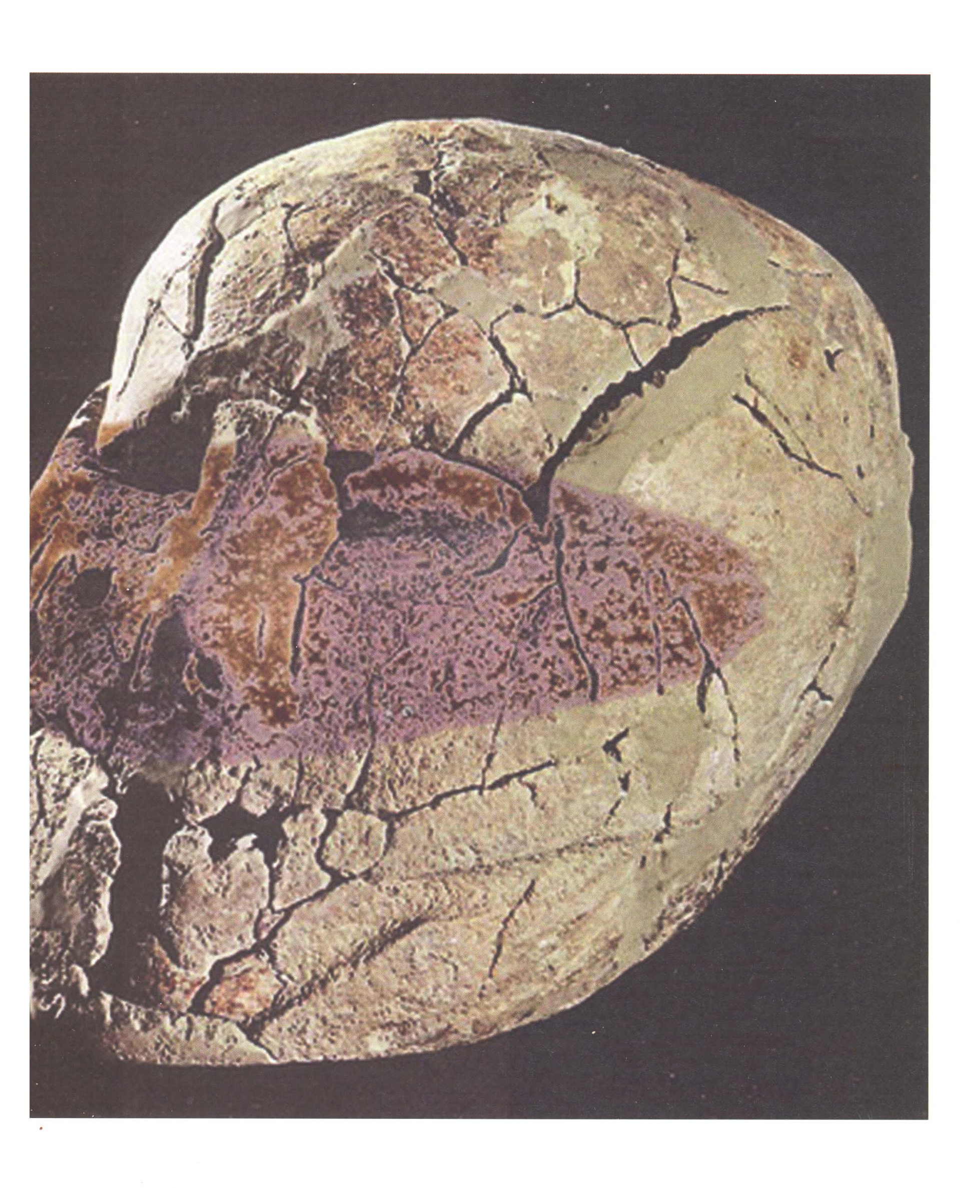


مع ذلك، بقيت الأبنية تبنى بشكل مستدير، مطمورة جزئياً، غير أن هذا النمط خُصص للاحتفالات، تذكر منها أبنية موقع «جرف الأحمر» السوري، على الفرات الأوسط. تبدو هذه الأبنية أنها كانت مستخدمة في التخزين المشترك للحبوب وفي النشاطات الاحتفالية في الوقت نفسه. في «جرف الأحمر»، شكلت الطيور الجوارح موضوعاً تزيينياً مفضلاً، سنجده لاحقاً في ميثولوجيات الشرق الأوسط كلها. في قرية «نمريك»، شمال العراق، كان يمكن أن يضعوا في القبور عِصيّاً من الحجر المصقول ذات رأس له شكل طير جارح.

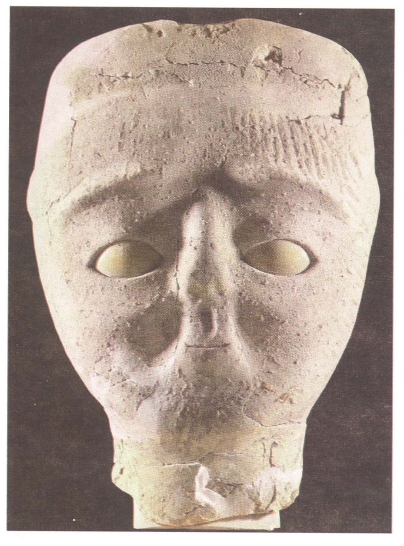
ضمن العالم الثقافي نفسه، جرت عمليات تنقيب في مناطق جنوب تركيا، قرب «أورفه» على مسافة نحو مائة كيلومتر من المواقع السورية. عثر هنا، في «غوبكلي Gôbekli»، على منشآت كثيرة شبه مطمورة، مستديرة ثم رباعية الزوايا، مع أرضية مطلية، ومصاطبَ، وبالأخص أعمدة حجرية بارتفاع 3 أمتار، تزن عدة أطنان. كانت هذه الأعمدة، المزدانة بعناصر تزيينية هندسية، مزينةً بنقيشات تمثل حيوانات: ثعابين، وأبقاراً، وأسداً، بين أخرى. في مكان أبعد قليلاً، في «نيفالي تشوري Nevali Çori» ، اكتشف بناءان مربعان شبه مطمورين، بطول 9 أمتار، يتميزان بفن معماري منزلي حجري رائع، ويحتويان على مصاطب وأعمدة حجرية بارتفاع 2 م، أحدها مزدان بأذرع وأيدي بشرية نافرة. وجدت أيضاً منحوتات حجرية تمثل رأساً بشرياً مع الجذع، وقناعاً بشرياً حجرياً، وطيوراً وكائنات هجينة. تمثل هذه الأبنية السورية، الدائرية، أو التركية الدائرية ثم مربعة الزوايا، معابدَ حقيقية، وهي الأماكن الأولى المبنية خصيصاً للعلاقات مع ما فوق الطبيعي في هذه المنطقة من العالم.

منحوتات جيرية

عثر في مناطق شرق المتوسط الجنوبية على منحوتات مدهشة مصنوعة من الجير، غير أنها تمثل أشكالاً بشرية صيغت عظامها من القصب: أقداماً أو أيضاً جذوعاً. اكتشفت مجموعة من ثلاثين منحوتة في حفرتين، حيث أودعت بعناية، في موقع «عين غزال» في الأردن، في قرية ذات بيوت رباعية الزوايا، حيث كانت تنحت أيضاً أوعية في نوع من الجص، والتي مثلت مرحلة ما قبل صناعة الفخار. جنس هذه التماثيل غير واضح أحياناً، ولكن هناك رجال، ونساء مع ثديين ظاهرين ويدين







تحتهما، الوضعية التي كانت شائعة كثيراً في مناطق سواحل المتوسط الشرقية. لبعض هذه التماثيل أحياناً رأس وجذع فقط، ولكن وجدت أيضاً تماثيل بأجساد كاملة حافية الأقدام بأصابع بارزة، مع ساقين منفصلين بوضوح. في بعض التماثيل، يبرز رأسان متمايزان من جذع واحد، مثل توأمين ملتصقين. العيون محددة بشكل واضح ومرسومة بالقار. ليست هي تماثيل كاملة التجسيم، لأن هذه الأعمال مسطحة نسبياً ومنحوتة لتشاهَد من الأمام فقط. ترتيبها بعناية وعلى نحو متعمد دليلٌ على تعامل خاص جداً واهتمام. أتاحت اكتشافات «عين غزال» إعادة تفسير بعض الآثار المشابهة التي لم يتم تحديد هويتها كما هي، لاسيما بخصوص رأس وساقين عثر عليها في التنقيبات القديمة لمدينة «أريحا».

ترافقت هذه التجليات الفنية مع تطوير معتاد في صنع تماثيل أصغر محدودة الحجم، من الطين المشوي، التي كانت قد ابتكرت في مراحل سابقة. وهكذا، عثر على تمثال صغير يصور أنثى في موقع «منهاتا» بوادي الأردن، بوضعية الجلوس أو شبه انحناء، تم تشكيله من كريات صلصالية. أعطى هذا الموقع نفسه، وهو قرية ذات بيوت مستطيلة الشكل، مبنية من الآجر المشوي الذي يقوم على أساسات حجرية، تماثيلَ صغيرة أخرى، أحدها لأنثى، وآخران بملامح ذكورية واضحة، ولكن بأسلوب تعبيري بسيط. لا تقتصر التصويرات النيوليتية إذاً على الإناث، ولا على الحيوانات وحدها. إلا أن أنواع الحيوانات المصورة في النحت الحجري بريةٌ حصراً وخطرة بالأحرى (سنوريات، وزواحف، ونسر...). وجدت في بعض المواقع تماثيل صغيرة من الطين المشوي تصور حيوانات، لكنها غير دقيقة الملامح كثيراً بشكل عام، وبالتالي يصعب تحديد هويتها، ويمكن أن يوحي بعضها بأنها تمثل خرافاً، ومعزاً أو ثيراناً. يتيح هذا الاختلاف في المعالجة الاعتقاد بأن الميثولوجيات الملموسة خلف هذه الأعمال الفنية المبسطة هي ميثولوجيات أناس يمارسون الصيد والقطاف وتدور حول حيوانات خطرة، وهو ما



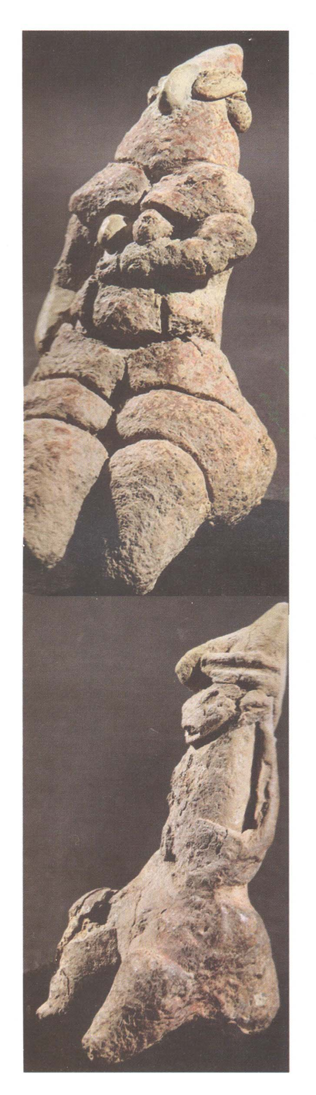


يعني أنه كان لهؤلاء اهتمامات شبيهة باهتمامات سابقيهم من العصر الحجري القديم. يبدو أن هذه التصويرات البسيطة، التي تمثل حيوانات مدجنة، والموجودة على أشياء تشبه الدمى وعلى حوامل أخرى تنم عن اهتمامات حسابية أو عِبادية، تقع ضمن دائرة الحياة اليومية، وهي أكثر تواضعاً بكثير من الناحية الفنية.

فخاريات وهندسة للمكان

حدث خلال الألف السابع قبل الميلاد في الشرق الأوسط تجديدٌ فني حاسم، أي استخدامُ الطين المشوي من أجل صناعة الأواني الفخارية. كان مبدأ الطين المشوي معروفاً منذ وقت سابق طويل، وكان مخصصاً للأشياء «غير النفعية» ولكن الهامة، أي التماثيل الصغيرة. كانوا يصنعون الأوعية حتى ذلك الحين من مواد قابلة للتلف كثيراً (خشب، وجلد، وألياف نباتية، وقشور) أو على العكس من الحجر، وهو ما كان يتطلب مجهوداً كبيراً جداً. لكن الطين، الوفير في الطبيعة، سيتيح على نحو أسرع وأكثر فعالية بكثير تلبية الحاجات المتنامية لسكان كانوا يزدادون انتشاراً.

إذا كانت الأواني الفخارية الأولى بدائية إلى حد كبير، فإن مواصفاتها راحت تزداد جودةً بسرعة، من حيث الصنع والزخارف والشيّ على حد سواء. ستتوشى، خلال العصر النيوليتي كله، وفي العديد من الثقافات اللاحقة، بتزيينات هندسية، عبارة عن خطوط لا تعني شيئاً بشكل مباشر، دون استثناء، بل تهدف فقط إلى الجمال الشكلي – مع أخذ المعايير التي تخص مجتمعاً ما بعين الاعتبار – عبر التكرار المنتظم لعناصر زخرفية والاستخدام المنهجي للتناظر ضمن حيز محدود. ليست الزخرفة الهندسية ابتكاراً من العصر النيوليتي، ذلك أنه قد ثبت وجودها في العصر الباليوليتي (العصر الحجري القديم)، وكانت تزين، في الشرق الأوسط، قبل الفخار، آنيةً وبلاطاً حجرياً وأوعيةً مصنوعة من ألياف النبات ونُسُجاً. إلا أن الفخاريات النيوليتية أصبحت أكثر دواماً.

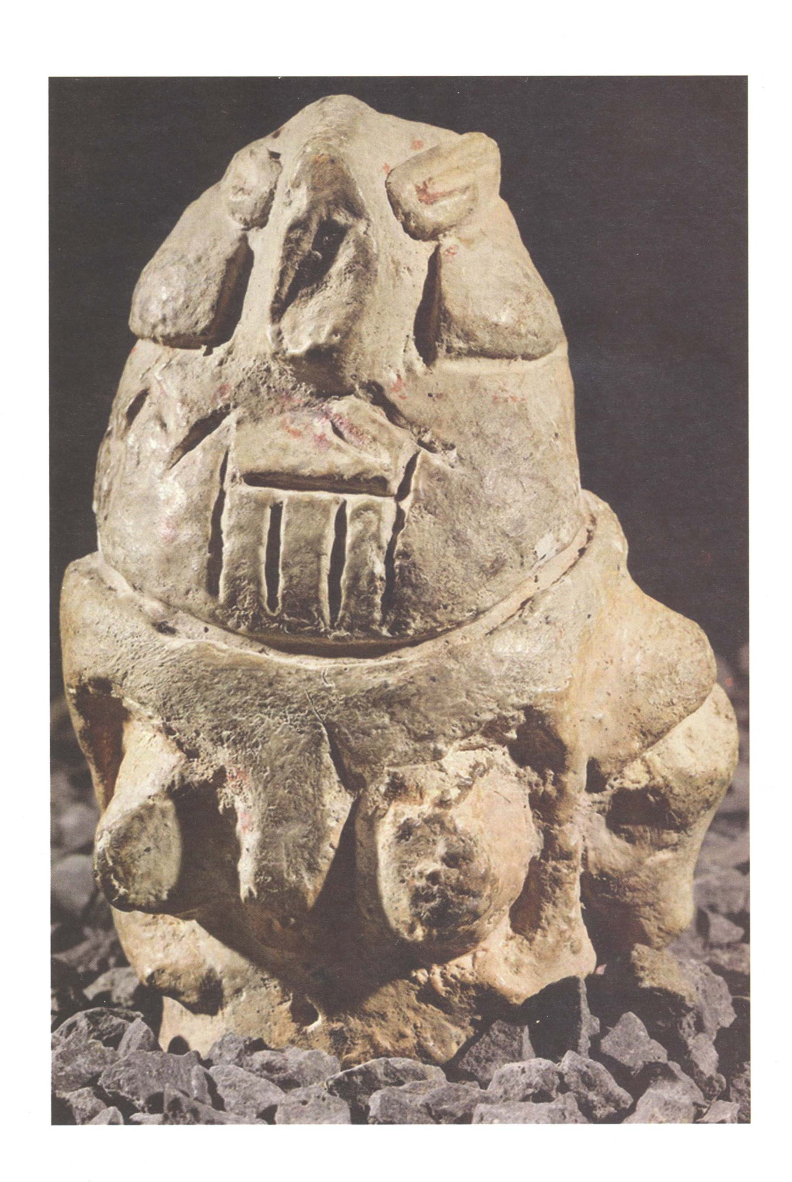


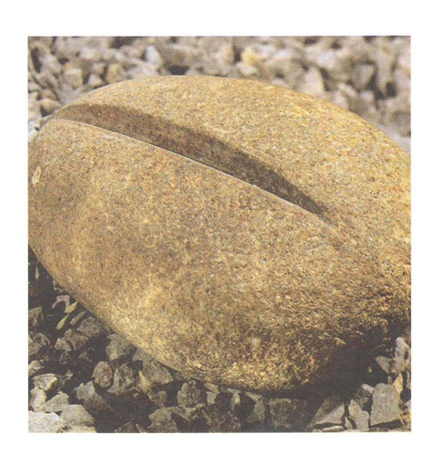
قبل «الأعجوبة المصرية»

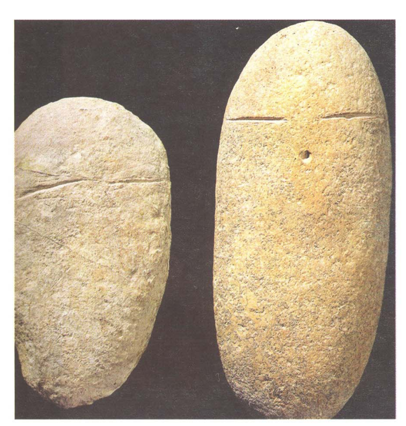
لم نذكر حتى الآن سوى منطقة «الهلال الخصيب»، هنا حيث حدث التطور النيوليتي. في الواقع، بقي طرفاه، «بلاد الرافدين» الجنوبية و «وادي النيل»، صامتين فترة أطول. يمكن، بالنسبة لـ «وادي النيل»، أن نتصور دون جهد بأن علماء الآثار ركزوا جهودهم على آثار مصر الكلاسيكية، التي تعتبر من بين الأروع في العالم، أكثر مما اهتموا بالدلائل المتواضعة للعصر النيوليتي في هذه المنطقة الساحرة. مع ذلك، من العصر النيوليتي انحدرت هذه الحضارة المدينية الفريدة. وكما هو الحال في جنوب «بلاد الرافدين»، ظهر العصر النيوليتي في هذا الوادي، الذي كان يتطلب ترويض الماء، على نحو متأخر أكثر من بقية الشرق الأوسط. ودون شك، أتاحت الضفاف الزاخرة بالأسماك، بل أيضاً بالطرائد، لجماعات الصيد والقطاف أن تعيش في رخاء نسبي، دون استعانة بتقنيات عيش أخرى.

في غرب النيل، عند أطراف الصحراء وحول بحيرة «الفيوم» القديمة، استقر صيادون، وقطافون وصيادو أسماك أيضاً، خلال الألفية السادسة. كانوا قد أنتجوا أواني فخارية، كما في مناطق أخرى من الشرق. في وقت لاحق قريب، قرب القاهرة، تميز موقعا «مريمدة» («بني سلامة») و «المعادي» بثقافة مادية أكثر تعقيداً، أشياء من النحاس الطبيعي، وتماثيل أنثوية صغيرة، ودلائل بدايات تراتُبية اجتماعية، حسبما يستشف من القبور ذات القرابين الجنائزية، الوفيرة منذ هذا العصر. في صعيد مصر، في الألفين الخامس والرابع قبل الميلاد، أعطى موقعا «بداري» و «نجادة» ثقافتين متعاقبتين. أعطت المقبرة المسماة باسم هذه الأخيرة أواني فخارية كثيرة متطورة وتماثيل بشرية صغيرة، أنثوية وذكرية، طويلة ونحيلة، منحوتة في عاج الفيل وأحياناً في عظام تماسيح. كانوا يدفنون أيضاً في مقابر الفترة البدارية (نسبة إلى موقع «بداري») حيواناتٍ مدجنة، أبقاراً، وأكباشاً، وكلاباً وحيوانات برية كالغزلان التي ربما كانت موضعَ محاولات تدجين. مثّلت هذه الممارسات السابقة عباداتِ مصر الكلاسيكية. أفضت فترة «نجادة» الثالثة، أو فترة الأُسر البدئية، مع أَعمال رائعة من الحجر والعاج، إلى «مصر الفرعونية» مباشرة.

وهكذا، في غضون أقل من ألفي سنة، انتقلت الجماعات البشرية في «وادي النيل» من عصر نيوليتي أولي، «متأخر» جداً قياساً إلى شرق المتوسط، إلى حضارةِ دولةٍ ومدينة قل نظيرها. شهدت المواقع الرائعة «غوبكلي» و «نيفالي تشوري» و «جرفِ الأحمر» أو «عين غزال» توقف نمو. تباعدت الجماعات الكبيرة وانتشرت نحو الشمال أو نحو الشرق، فاتحةً بذلك أراضي جديدة لأسلوب حياتها الزراعية. كان هذا الحل مستحيلاً في مصر، التي لم يكن أمامها مجال سوى شريط طويل ولكن ضيق جداً من الواحات يقع على ضفتي النيل. وحالما انطلقت، لم يعد ممكناً أن تتوقف ديناميكية النمو السكاني، فوجدت الجماعات البشرية نفسها بذلك في حيز ضيق، مضطرةً لإطلاق إدارة اقتصادية متنامية التراتبية، ستتمخض عما





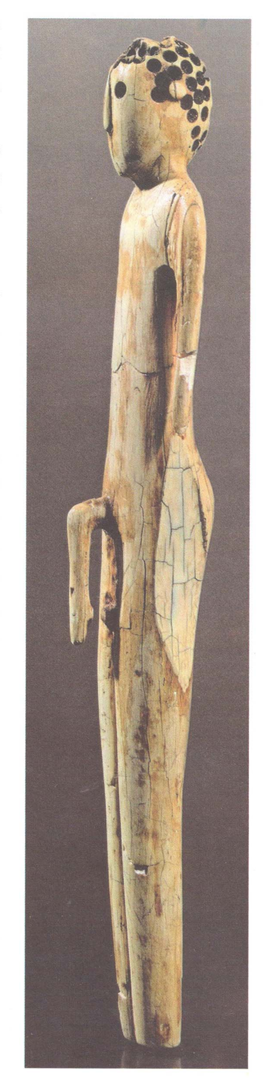


قريب، نحو نهاية الألف الرابع قبل الميلاد، عن ظهور الدولة، وكنتيجة لذلك، عن الكتابة وبالتالي التاريخ. كان النظام الاجتماعي الجديد، الذي شهد توحيد مصر، الوجه البحري والوجه القبلي، تحت حكم أسر الفراعنة المتعاقبة، بحاجة أيضاً إلى دين دولة قوي، يكون الملك مركزَه، ويزكّيه، ولو أنه تعايشت في الوقت نفسه عبادات محلية لا حصر لها. مع ذلك، إذا كان على الفن المصري أن يصبح قريباً أحد الفنون الأروع في التاريخ – بل أيضاً أحد أكثرها بقاءً واستمراراً – فإن آلهة مصر لن يكونوا بالكامل على صورة البشر، الذين أوجدوا هؤلاء الآلهة. سيحتفظ كثير من الآلهة بالملامح المنحدرة من العصر الحجري القديم، من تلك الميثولوجيات التي كانت الحيوانات تشغل مركزَها. وسيحمل كثير من آلهة مصر، على أجسادهم البشرية، رأسَ حيوان: أبو منجل، وابن آوى، وصقر، وبقرة، وتمساح، وهرّة، ولبوة، وكبش، وكوبرا....

استيقاظ وادي الرافدين

على الطرف الآخر من الهلال الخصيب، إذا كانت وديان دجلة والفرات العليا والوسطى تتميز بأنها تشكل مجموعة ثقافية هي نفسها يشترك فيها شمال غرب العراق، وشمال سوريا وأقصى جنوب شرق تركيا، فإن السهل الرافديني، أي القسم الجنوبي الشرقي من العراق، كان حتى ذلك الحين خلواً من أي شيء ينتمي إلى العصر النيوليتي. إلا أن من الصحيح القول أيضاً إن طمي هذين النهرين القوي أمكنه أن يغطي الآثار الأقدم. يضاف إلى ذلك، بالنسبة لمجمل العراق، أن الأبحاث المتعلقة بما قبل التاريخ كانت أقل بكثير مما هي بالنسبة لساحل البحر المتوسط الشرقي. ولكن بالمقابل، كان كتلة زغاروس الجبلية الطويلة، التي تمتد على مسافة أكثر من 1500 كم بين إيران والعراق، بارتفاع 4500 م في بعض الأماكن، موضعاً لتجارب تدجين منذ وقت مبكر جداً، على الأقل تدجين المَعْز والغنم، النوعين اللذين كانا يجوبان سفوحها. الفؤوس المصقولة وفيرةٌ هنا بمستوى الطبقات الأرضية العليا، كذلك الكثير من عظام النسور والعقبان، المصقولة أيضاً.

يشير تطورُ الفخاريات الجميلة المرسومة، خلال الألف السادس قبل الميلاد، في سوريا وشمال غرب العراق، إلى وجود «ثقافات» مختلفة («أم الدباغية»، «حسونة»، «سامراء»، «حلف»...)، ماثلة على حوامل محفوظة جيداً على شكل موضوعات تصويرية كانت مفضلة. ضمت بشكل خاص أشكالاً نسائية، ورؤوس ثيران، ونموراً، وزواحف، وعقارب أيضاً. في «تل



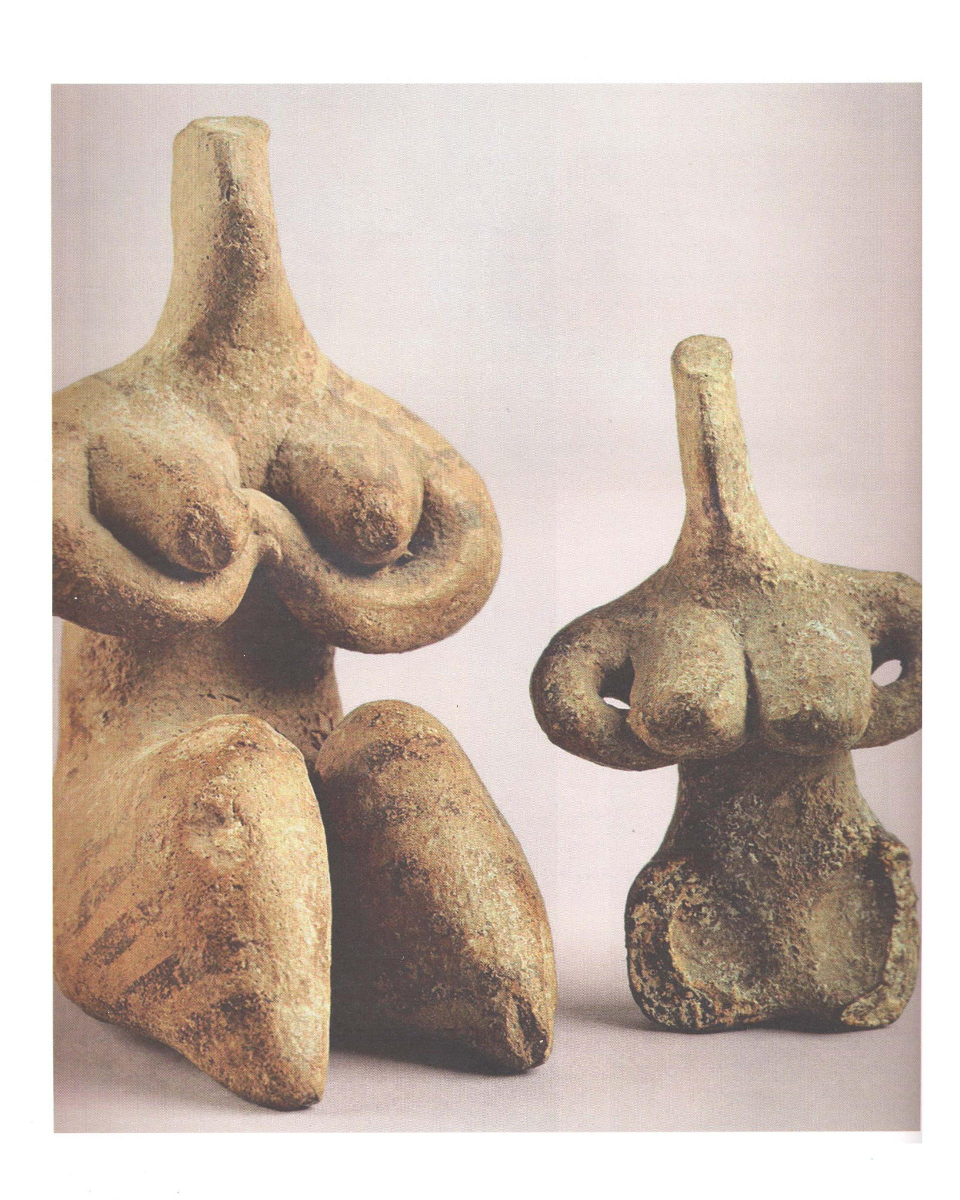
العريجية»، في العراق، أحد مواقع ثقافة «حلف»، في ضواحي «الموصل»، عثر على تماثيل أنثوية صغيرة، من الطين المشوي، وتتميز كلها بالشكل الأسلوبي نفسه: وضعية الجلوس غالباً، وذراعان تحت الثديين، وذات طلاء. تميزت هذه الثقافات العراقية ذات الخزف الملون بهندسة معمارية معقدة، تقوم على الطوب المقولب، مع منازل طابقية مستطيلة وبحجم متنام الضخامة، وأيضاً، بالنسبة لثقافة «حلف»، مع منازل دائرية ذات قبة (أو tholos) الكلمة التي يستخدمها عدد من باحثي ما قبل التاريخ للإشارة إلى أبنية تعلوها قبة مزودة بقاعة انتظار رباعية الزوايا. ثقافة «حلف» مدهشة في توسعها: ولدت في الحوض الأعلى للفرات، عند حدود سوريا وتركيا، غير أنها امتدت بعد وقت قصير إلى 500 كم بطول سلسلة جبال زغاروس، من البحر المتوسط حتى وادي دجلة الأدنى. كان فنها الخزفي لامعاً جداً، ولم يكن عدد سكان قراها يتجاوز مائة شخص، وسايرت مظاهرُها التشكيلية، على شكل تماثيل أنثوية صغيرة، من الطين أو من الحجر، تقاليدَ سابقة غالباً.

الثورة المدينية الأولى

مع حضارة «عُبَيْد»، على عكس «حلف»، ازداد حجم التجمعات السكانية سريعاً، وأصبحت الهندسة المعمارية، التي لم يكن ممكناً أن تقوم، في هذه المنطقة الطمية بشكل محض، إلا على الطوب، المجفف أو المشوي، متنامية الأبعاد. لقد نُظر، لزمن طويل، إلى مبان كبيرة مربعة الزوايا، عديدة الغرف، على أنها «معابد»، وطُورت الفكرة حول وجود مجتمع قد يكون الدين أدى فيه دوراً هاماً. إلا أن إعادة قراءةٍ للوثائق توحي بالأحرى بوجود أبنية كبيرة مشتركة، وهو ما يدل على تعقيد اجتماعي واقتصادي متنام، ولكن ليس بعد على نظام اجتماعي متراتب بقوة. في الواقع، كانت تصويرات ثقافة «عبيد» ما تزال خاضعة للتقاليد السابقة، ولو أنه تطور فيها حاملٌ أيقوني، معروف منذ وقت سابق، الختْم أو الختم الأسطواني sceau – cylindre، المكرس لوضع علامات الملْكية، خصوصاً على محفوظات غذائية، مما يؤشر لتحولات اجتماعية واقتصادية.

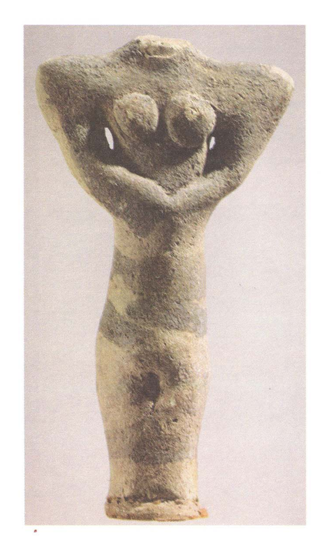
في الفترة التالية، خلال النصف الثاني من الألف الرابع، على غرار مصر، نشأ بالتدريج، مع ثقافة «أرك»، أحدُ أقدم أنظمة الدولة والمدينة في العالم. انتصبت قصور ومعابد، متنامية الضخامة، في تلك «المدن – الدول» الأولى، وأُوجد نظامٌ ديني، مارسَ أيقنةً متزايدة الثراء، حيث كان الآلهة، هنا أيضاً وأكثر من مصر، على شاكلة البشر. وكما في مصر، كان واضحاً أن الجماعات النيوليتية وجدت نفسها مقحمة داخل بيئة نوعية، محشورة بين البحر والصحارى، منطلقةً في هروب إلى الأمام سكانياً وسياسياً في الوقت نفسه.

ومع ظهور الدول الأولى، دولٍ مصرية موحدة أو مدنٍ – دول رافدينية، انتهت الحضارة القروية التي تولدت عن الاستقرار في المكان والتوطن لتلك الجماعات من الصيادين القطافين، الذين كانوا قد تحكموا بالتدريج، منذ اثنتي عشرة ألف سنة، بالوسط الطبيعي. أوجد الانتشار السكاني اللا محدود، الذي تبع ذلك، هذا الأسلوب المعيشي لمجمل «الهلال الخصيب». تمخض هذا الضغط، مرات عدة، عن تركزات بشرية كبيرة، رافقتها نشاطات

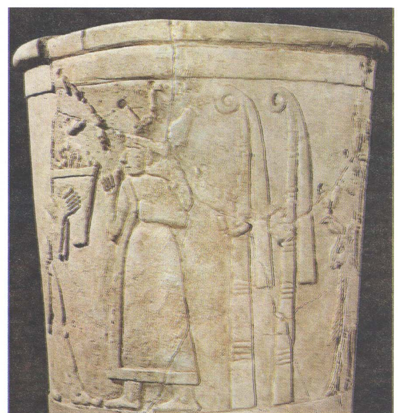


احتفالية، وفنية، وتصويرية واسعة ولكن أعقبتها فترات تراجع. لم يفض هذا الانتشار إلى الحضارات المدينية الأولى في التاريخ إلا في وادي الرافدين الأدنى وفي مصر المحاطين بصحارى. في أمكنة أخرى، سيستمر أسلوب الحياة النيوليتي، الذي وصل إلى أوربا نحو نهاية الألف السابع قبل الميلاد، وقتاً أطول، واستمرت معه التصويرات التي كان قد ابتكرها والتي رافقته.

* * *







المصدر و المراجع:

Naissance de la figure، L`Art du Paléolithique à l`âge du fer، éditions Hazan، Paris، 2007. Par: Jean – Paul Demoule

1 – النيوليتية من néolithique، العصر الحجري الحديث، وهو فترة ما قبل تاريخية تميزت بتحولات تقنية واجتماعية عميقة، مرتبطة بتبني الجماعات البشرية لاقتصاد إنتاجي يرتكز إلى الزراعة وتربية المواشي، مع التوطن في المكان، الاستقرار، في غالب الأحيان. كانت أهم التجديدات انتشار أدوات الحجر المصقول وأواني الفخارية والخزف. ابتدأ العصر الحجري الحديث نحو 9000 ق.م وانتهى مع انتشار العِدانة واختراع الكتابة نحو 3300 ق.م.



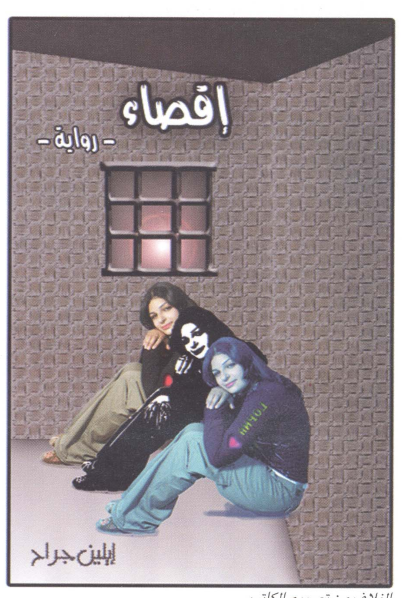
الفن التشكيلي وغلاف الكتاب

نزار طه شاهين*

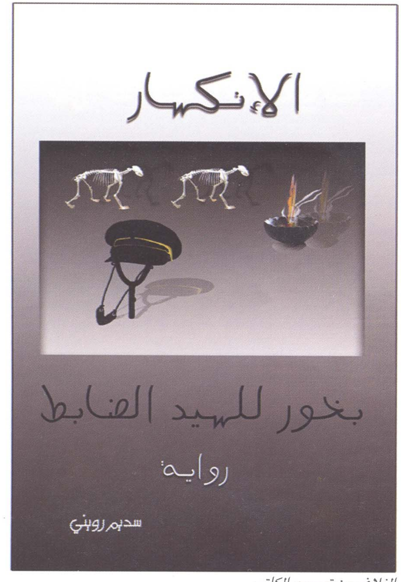
هل يخرج غلاف الكتاب من رحم النص :

قبل التوغل في الحديث عن غلاف الكتاب لابد من العودة إلى الوراء إلى زمن الكتب المخطوطة والتي كان ينسخ منها عدد محدود من قبل الناسخين وهم بمثابة المطابع اليوم. لرأينا الاهتمام الواضح بغلاف الكتاب المخطوط منذ ذلك الوقت. وقد شغل الخط الكوفي معظم أغلفة هذه المخطوطات آخذاً أشكالاً هندسية أو مضلعات ولم تقتصر الكتابة به على التد وين وإنما دخل في عملية التزيين أيضاً .أما المنمنمات فقد بقيت كرسوم تمثيلية داخلية غا لباً. ونذكر على سبيل المثا ل مخطوطة (مقامات الحريري) الذي كتبها وصورها يحي بن محمود الواسطي وكتاب (كليلة ودمنة) وكتاب (خواص العقاقير). أما بعد انتشار المطابع فقد ظهر الكتاب الذي يمكن طباعة آلاف النسخ منه، ولم يعرف العالم العربي الكتاب المطبوع حتى القرن التاسع عشر وكان نتيجة ذلك ازدهار المعرفة وتقلص الأمية والاهتمام بالكتاب بعد تعدد المدارس والمعاهد وافتتاح الجامعات رافق ذلك اهتمام بشكل الكتاب وغلافه. و كان على القارئ أن يستبين مضمون الكتاب (أياً كان) من عنوانه الموجود على الغلاف بأحد الخطوط المعروفة فقط وكان يؤطر الغلاف مستقيمات زخرفية نباتية أو هندسية ويعود ذلك إلى الخطاط المسؤول عن تصميم الغلاف. وكانت التصميمات مرتبطة بالخطاطين الذين يتعاونون مع المطابع. واستخدم الخط العربي على أغلفة الكتب كرمزية دلالية وجمالية في آن واحد. هذا في وقت كانت المطابع فيه بدائية ولم تكن الألوان قد دخلتها. وإنما الأمر برمته يعتمد الأبيض والأسود، إلا أن الأمر بدأ يتسرب من أيدي الخطاطين إلى أيدي التشكيليين بعد دخول المطابع الملونة، وصرنا نلحظ العمل الإبداعي على الغلاف. آخذاً شكل اللوحة وحتى الملصقات (البوسترات) صارت من اختصاص الفن التشكيلي إذ لم تعد الخطوط رغم جماليتها تفي بتغطية موضوع الملصق وإنما على الفن التشكيلي أياً كانت مدرسته أن يقدم عناصر متنوعة تكون جاذبة بصرياً للقارئ وقد سيطر الفن التشكيلي لعقود على تصميم الغلاف. إلا أن تطوراً مهماً حدث وتدخل بشكل سافر في خصوصية التشكيل ناقلاً العملية الإبداعية إلى صناعة، ودخلت مفردات جديدة فبدلا من القول: فن تصميم الغلاف أو فن الإعلان صار القول: (صناعة الغلاف – صناعة الإعلان) واختزل الجهد المبذول من قبل الفنان إلى لوحة المفاتيح وحل المتد ربون على برامج التصميم محل الفنان، وبدأ عهد جديد في إخراج غلاف الكتاب من خلال برامج التصميم. وهناك مجموعة برامج يستخدمها المصممون في أعمالهم مثل (ADOBE PHOTOSHOP) أو ((ECOVR ENGINEER V541)) أو((TRUE BOX SHOT إضافة للعديد من البرامج ا لأخرى. بيد أن الكتاب الورقي بقي كمخرج ثقافي مازال يأخذ المكانة الأولى كقيمة معرفية رغم ظهور الكتاب الالكتروني الذي سيتنافس مستقبلاً معه والذي سيكون بمثابة كتاب يمكن تقليب صفحاته بأصابعنا وقد بدأت أجهزة مثل (E-READER) من سوني أو (kindle) في خدمة هذا المنحى، وسيبقى الأفق مفتوحا أمام عجائب الكتاب الالكتروني وأعتقد مستقبلاً أن محبي وعشاق الكتب الورقية سيكونون قلة. فقد شهدنا مكتبة بدون كتب بكلية

*فنان بشكيلي، ومصور ضوئي.



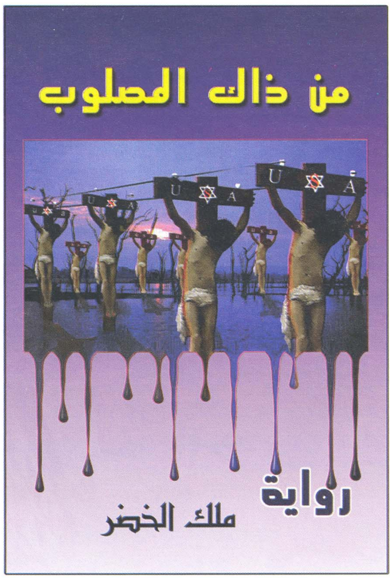
الغلاف من تصميم الكاتب



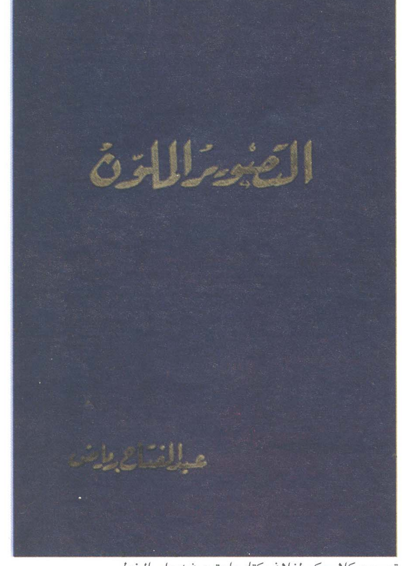
الغلاف من تصميم الكاتب



الهندسة بجامعة تكساس بمدينة سان أنطونيو .... وبما أن دور النشر هي المسؤولة عن الكتاب بصيغته النهائية فقد صار لها رأي في الغلاف. بل إن بعضها يفرض الغلاف دون الرجوع إلى المؤلف أو تجرى عليه تعديلات بما يتناسب والعملية التسويقية إلا أن الفنان التشكيلي لم يخلِ ميدان التصميم للمتدربين على البرامج وإنما امتلك أيضاً أدوات جديدة من خلال برامج الحاسوب وصار له ميزة التفوق على المصمم وهي امتلاكه لخاصية الإبداع وفهم اللون وأولوياته، إضافة للمنظور والثقافة البصرية التي تعليه على المصمم العادي، ولو زرنا معرضاً للكتاب لرأينا أغلفة الكتب المتنوعة بمختلف مواضيعها وكأنها معرضاً للفن التشكيلي أيضاً وقد يكون الغلاف بالنسبة للقارئ جاذباً للشراء، مالم يكن هناك فكرة مسبقة عن الكتاب. وبما أن دور النشر باتت ضمن العملية التسويقية مالم يكن همها ثقافياً بالدرجة الأولى .و الغلاف هو عبارة عن تحويل لغوي من النص إلى منتج فني لذا أولته دور النشر اهتماماً قد يعادل اهتمامها بمضمون الكتاب. يقول صاحب دار نشر: لدينا سلسلة كتب فلسفية كان غلافها نمطياً وعندما أعدنا طباعتها مع تغيير في شكل الغلاف ارتفعت مبيعاتها أضعافاً، أما (غسان سبانو) عضو اتحاد الكتاب والناشرين العرب في بريطانيا فيقول أن كتابه(المائة الأوائل) أعيد تصميم غلافه فطبع منه ثلاثون طبعة، وإذا سلمنا برأي بعض أصحاب دور النشر بأن الكتاب صار يدخل ضمن العملية التجارية البحتة، لذا أصبح الربح هو الهدف الأول لطباعة الكتاب على الرغم من شكوى دور النشر من عدم إقبال القراء على الشراء، وأن المشاركة في معارض



الغلاف من تصميم الكاتب

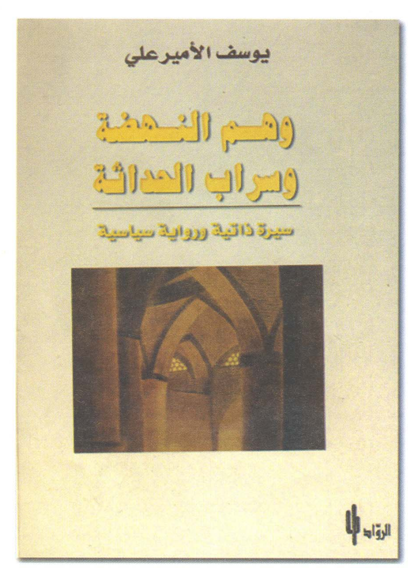


تصميم كلاسيكي لغلاف كتاب اعتمد فيه على الخط

الكتب هي مجازفة حقيقية غير مضمونة. إلا أنه لابد من المشاركة. وما يهمنا بالدرجة الأولى في هذا الصدد هو غلاف الكتاب الذي يدخل التشكيل في استخلاصه من روحية النص. عبر قدرة المصمم الفنان وثقافته. و ما دفعني للكتابة حول موضوع غلاف الكتاب هو تكليفي من كاتبة للقصة القصيرة لها عدة مجموعات قصصية لتصميم غلاف لمجموعتها الجديدة وقد طلبت منها نص المجموعة لأستخلص ما يمكن أن يكون مؤشراً على توجه مواضيع قصصها بالمجمل أو استخلاص ما يؤشر لعنوان القصة الرئيسة في المجموعة ولما سلمتها التصميم عادت لتعتذر لأن دار النشر لم توافق على الغلاف لأنه يسبب مشاكل بالتسويق في المعارض التي تشارك بها ومشاكل مع الرقابة، وأنه من الأفضل أرضاء الرقيب والزبون أكثر من إرضاء ا لفن.

الغلاف:

إن غلاف الكتاب هو عمل إشهاري له لغة بصرية ينكشف موضوع الكتاب من خلاله وهو إنتاج فني للثقافة لذلك يعد الموضوع داخل دفتي الكتاب انعكاساً للانشغالات الفكرية التي يطرحها المؤلف أياً كان نوع هذه المادة، ويمكن القول أيضاً أن موضوع الغلاف هو حوار مع النص يتمثل باستخلاص بصري ذو تخطيط ذهني، والوصول إلى استقطاب القارىء بشكل عابر أو متأمل يستدعي حضور سطوة لمفردات مكونات الغلاف تأسر حس المشاهدة لدى القارىء وتتم ملا قحة بين العنوان والمفردات والاتصال البصري. وكما أسلفنا فقد بدأ الحاسوب ببرامجه المتنوعة يدخل في صلب عملية التصميم ليس من ناحية العمليات الفنية فقط وإنما لوجود آلاف الخطوط بالعربية أو الإنكليزية والتي يحتاجها المصمم لا نجاز تصميمه.

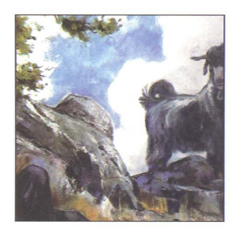


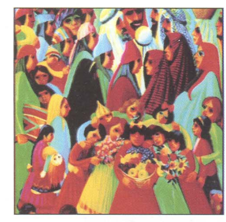
غلاف سيرة ذاتية (مذكرات)

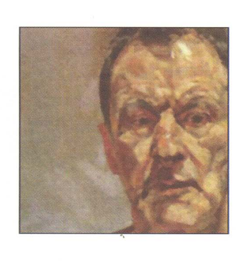
ويمكن التساؤل هنا هل غلاف الكتاب يحتاج إلى مصمم فقط. أم فنان مصمم وللإجابة يمكننا رؤية الكثير من الأغلفة التي تفتقر إلى الإبداع وهي تقوم على عملية خلط مجموعة عناصر مع استخدام قوالب جاهزة من مكتبات التصميم ومعظم هذه التصميمات تعاني من عوز يحول دون قراءة بصرية صحيحة يقول أحد المصممين: لدي عقد مبرم مع دار نشر أقوم بتصميم أغلفة الكتب التي تصدرها وذلك حسب أمزجتهم أو مزاج الكاتب ولم يتسن لي تصميم غلاف بحريتي. وبما أن بعض دور النشر توظف مصممين غير مؤهلين فنياً ويفتقرون للإبداع ولكنهم تعلموا التصميم عبر دورات أهلتهم للتصميم فقط. لأن الفن لايمكن تعلمه بمثل هذه الدورات وإنما هو مخزون فطري لايمكن تصنيعه. ويمكن القول أن المصمم الفنان يتمتع بقدرة أدائية تتميز بأسلوب ما يراه مناسباً فقد يلجأ إلى أسلوب التصوير الزيتي أو المائي أو الكولاج أو استخدام أحد برامج التصميم الموجودة في الكومبيوتر وقد يوظف نوعية الخط وباللغة التي يريدها ليكون الغلاف الذي أبدعه وقد يستخدم أحد المرشحات ليضفي على الصورة الفوتوغرافية أحد أساليب الفنانين المشهورين مثل (فان كوخ) أو (مونيه) وقد يصل إلى إيقاعات رشيقة من الألوان يستو لدها من (16) مليون لون موجودة في الكومبيوتر. وهذا أقصى ما تراه العين البشرية. وقد أكد لي أحد الشعراء أن الأبيض والأسود هما تيمةلأغلفة دواوينه الثلاثة وأن الألوان لايمكن أن تتآلف مع مضمون شعره. هناك تساؤل مشروع في أن يكون الغلاف له مفهوم الدلالة فقط. أو مفهوم العمل الفني الذي يتوقف عنده مقتني الكتاب أو مشاهده وهل هذا العمل يجب أن يكون مقروءا بصرياً منذ اللحظة الأولى أم يجب التفكير في حلول ما يمكن أن يكونه كعمل فني وفكري بالإضافة لكونه غلافاً لكتاب، وهل يمكن للغلاف أن يكون علاقة جدلية بين القارئ ومداليله التي يترتب عليها ليس فهم النص فقط وإنما فهم الغلاف أيضاً كدالة فنية يتقاسمها كلاً من المؤلف والمصمم إذا اعتبرناهما شريكين قدم كل منهما ما لديه..نقدم هنا مجموعة أغلفة تستهدف نصوصاً روائية أ وشعرا كاستحضار لما يمكن أن يكونه الغلاف وذلك ليتم بناء فكرة يحكم من خلالها على أكثر من تصميم مختلف سواءً لرواية أو ديوان شعر أو مجموعة قصص قصيرة .

* * *

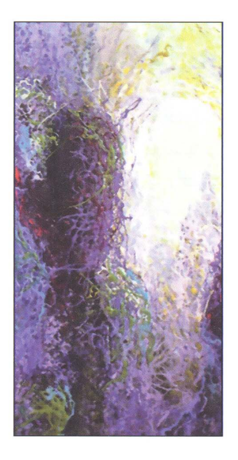






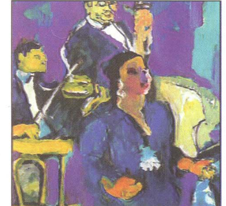




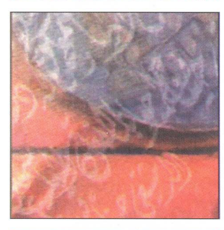




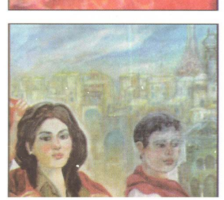
إعداد: حسّان سعيد



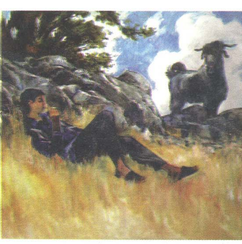


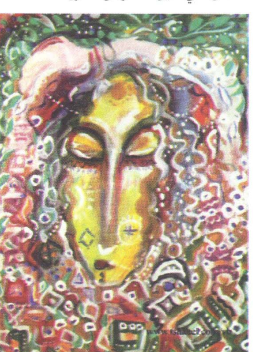


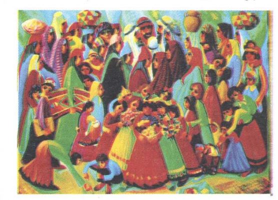




التشكيل السوري...


الفنان علي خليل - معرض الخريف


عبود سلمان


ممدوح قشلان

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالدرباسيّة مساء 2011/7/17 معرضاً للفنان جورج ميرو حمل عنوان (نعم للحوار).

■ شهدت صالة إيبلا للفنون الجميلة بدمشق مساء 2011/7/27 معرضاً للفنان ممدوح قشلان حمل عنوان (اللوحة الواحدة الكبيرة 3). ضم المعرض لوحة واحدة كبيرة بعنوان (ألا بذكر الله تطمئن القلوب).

■ شارك النحات السوري أكثم عبد الحميد في ملتقى النحت الدولي على الخشب في مدينة اللكسمبورغ الذي حمل عنوان (مهرجان الفن). شارك في هذا المهرجان ثمانية نحاتين من: سورية، إيطاليا، اسبانيا، ألمانيا، بريطانيا، البوسنة، رومانيا ... واللكسمبورغ.

■ شهد المركز الثقافي في السويداء خلال تموز 2011 ملتقى التصوير الزيتي الثاني تحت عنوان (لوحات من وحي الأدب) تمخض الملتقى عن عشرين لوحة فنيّة مستوحاة من الأدب العربي نفذها عشرة فنانين تشكيليين من سوريّة وفلسطين منهم: محمد الوهيبي، ناديا نعيم، نضال خويص.

■ شهدت صالة المعارض في فندق (كمبيسكا) بمدينة دبي مساء 2011/8/3 معرضاً للفنان التشكيلي السوري عبود سلمان حمل عنوان (عرائس نهر الفرات) ضم 15 لوحة جديدة من الأحجام الكبيرة.

■ شهدت صالة المعارض بمديرية الثقافة بمدينة حلب خلال أب 2011 معرضاً لرسام الكاريكاتير ابراهيم جزاع ضم خمسين رسمة تجسد المؤامرة التي تحاك ضد سورية.

■ شهدت صالة أيام للفنون الجميلة بدمشق مطلع أيلول 2011 معرضاً مشتركاً للفنانين التشكيليين مهند عرابي، أسامة دياب، نهاد الترك، وقيس سلمان، حمل المعرض عنوان (الواقع والدجل الإعلامي).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي بكفرسوسة مطلع أيلول 2011 معرضاً للفنانة سلوى عبيد حمل عنوان (بدون إطار).

■ شهدت صالة (كافيه نينار) في حي باب شرقي بدمشق مطلع أيلول 2011 معرضاً للفنان فراس كالوسية حمل عنوان (وجوه) ضم 25 لوحة زيتية في كل لوحة وجه، ومع كل وجه هناك حكاية، هذه الأعمال تجربته الأولى

مع الرسم، وقد سبق له وقدم معرضاً لفن التصوير الضوئي بعنوان (الرسم بالضوء) والفنان كالوسية يمارس إلى جانب الفن الضوئي والتشكيلي، كتابة القصة القصيرة والمسرح والسيناريو وله عدة أفلام قصيرة شاركت في مهرجانات عديدة.

■ شهدت صالة الأسد للفنون الجميلة في مدينة حلب مساء 2011/9/11 معرضاً لفناني محافظة الحسكة شارك فيه عشرون فناناً تشكيلياً بأعمال فنيّة توزعت على الرسم والنحت والخط العربي.

■ شهدت صالة أيام في مدينة دبي معرضاً للفنان أسعد عرابي حمل عنوان (حنين).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2011/9/18 معرضاً مشتركاً حمل عنوان (تحية للفنان الراحل عادل سلوم) شارك فيه الفنانون: ربيعة كرباج، جورج سعد، وفراس كالوسية.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 2011/9/18 معرضاً للفنانة الضوئيّة أماني ناصر حمل عنوان (صورة وكلمة لسوريّة).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2011/9/18 المعرض السنوي لنادي أصدقاء الكاميرا بعنوان (سورية بلدنا أحلى).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي السوري بالعاصمة الإسبانيّة مدريد منتصف أيلول 2011 معرضاً للفنان الضوئي السوري بسام البدر ضم 23 عملاً ضوئياً مُعالجاً بتقانات مختلفة.

■ عن عمر ناهز الخامسة والثلاثين عاماً، رحل في دمشق بعد صراع طويل مع المرض، رسام الكاريكاتير الشاب ربيع العريضي المولود في جرمانا عام 1976. له مشاركات في العديد من المعارض المحليّة والدوليّة. نالت أعماله جوائز مختلفة. عمل لصالح المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. له أعمال مقتناة في مقر الأمم المتحدة في فلسطين. صمم العديد من الملصقات والأغلفة والمجلات والكتب، وهو عضو في أسرة الكاريكاتير السوري.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبورمانة) أواخر أيلول 2011 معرضاً للفنان جهاد عيسى ضم مجموعة من أعمال الرسم والتصوير والنحت. سينتقل المعرض إلى بيروت ومن ثم إلى اسطنبول.

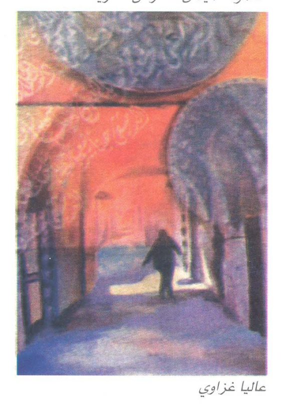
■ شهدت العاصمة القبرصيّة نيقوسيا خلال شهر أيلول 2011 الملتقى الدولي السوري القبرصي للنحت على الرخام بمشاركة خمسة من النحاتين السوريين هم: أكثم عبد الحميد، محمد بعجانو، سنان محفوض، نسرين صالح، ويسرى محمد، إلى جانب ثلاثة نحاتين قبرصيين. حمل الملتقى عنوان (إبداعات من البحر الأبيض المتوسط).

■ ضمن إطار مهرجان فينسيا، أقيم مطلع تشرين أول 2011 معرض مشترك للفنانين التشكيليين السوريين شرين ملا، صلاح كيلاني، وفاء سعد، مصطفى علي، وذلك في صالة المركز

ابراهيم جزاع


أبي حاطوم - معرض الخريف


محمود حميدان- معرض الخريف


عاليا غزاوي

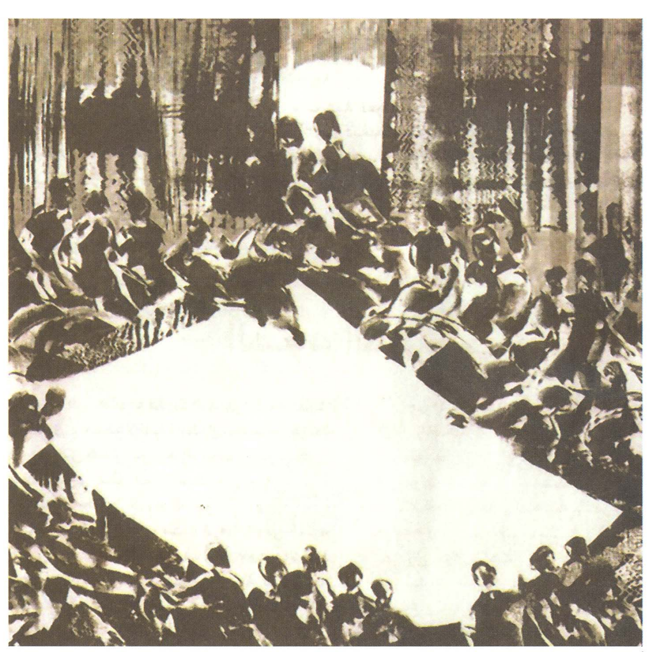
الثقافي العربي بدمشق.

■ شهدت صالة غرين آرت في دبي أواخر أيلول 2011 معرضاً للفنان التشكيلي السوري أحمد معلا حمل عنوان (رمادي رماد) ضم 43 لوحة منفذة بالأبيض والأسود.

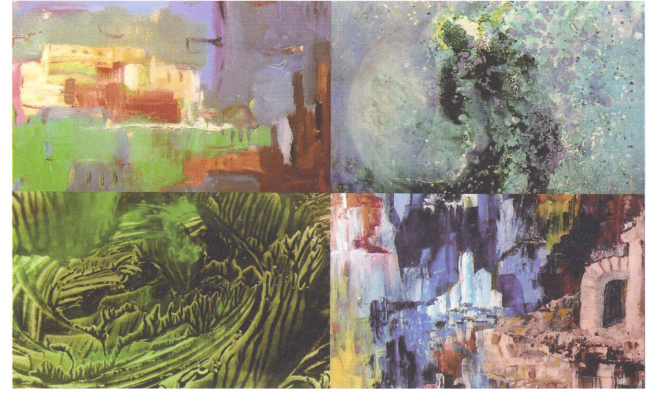
■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة أواخر أيلول 2011 معرضاً للفنانة التشكيليّة رهام خطاب.

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2011/10/5 المعرض التشكيلي السادس والعشرين للجيش والقوات المسلحة، بمناسبة الذكرى الثامنة والثلاثين لحرب تشرين التحريريّة.

■ أقامت المستشارية الثقافيّة الإيرانيّة بدمشق مطلع أيلول 2011 معرضاً فنياً بعنوان (المعرض الفني للمقاومة) ضم أكثر من خمسين عملاً



أحمد معلا



من معرض تحية للفنان عادل سلوم



أسعد عرابي

لفنانين سوريين وإيرانيين وفلسطينيين.

■ تحت عنوان (إبداعات شبابيّة) أقيم ما بين 5 و2011/10/20 في رحاب قلعة دمشق الملتقى الوطني لنحت الشباب السوري على الخشب.

■ بالتعاون بين اتحاد الفنانين التشكيليين السوريين ومديرية الفنون الجميلة في وزارة الثقافة، شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2011/10/23 المعرض التاسع والأربعين لجمعية أصدقاء الفن.

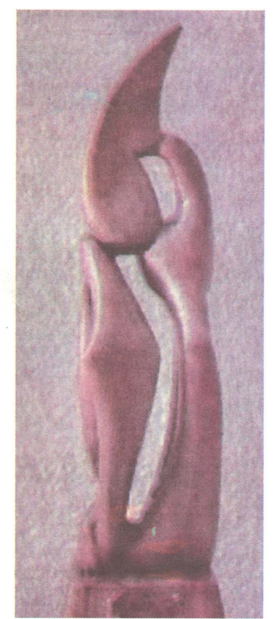
■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2011/10/12 معرضاً مشتركاً لعدد من فناني السويداء هم: أيمن فضة، عبد الله عبد السلام، عدنان عبد الباقي، سمير درويش، صبا العنداري .. ولؤي الشعار.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2011/10/23 معرضاً لجمعية نادي فن التصوير الضوئي في سورية حمل عنوان (سورية الحضارة).

■ شهدت المكتبة المركزيّة في حلب أواخر تشرين الأول 2011 معرضاً للفنان أيمن الأمين حمل عنوان (سوريّة شمس مضواية) ضم خمسين لوحة حروفية.

■ شهدت صالة الرواق العربي بدمشق مساء 2011/10/23 معرضاً جماعياً أعده ونظمه فرع دمشق لاتحاد الفنانين التشكيليين السوريين حمل عنوان (الحب والوفاء للوطن).

■ شهد خان أسعد باشا في سوق البزوريّة بدمشق مساء الثلاثاء 2011/10/25 المعرض الدوري



سليم عكة

(الخريف) الذي تقيمه مديرية الفنون الجميلة بوزارة الثقافة، بالتعاون مع اتحاد الفنانين التشكيليين السوريين. شارك في هذا المعرض نحو 197 فناناً وفنانة في مختلف الفنون التشكيليّة من تصوير زيتي ونحت وحفر مطبوع وخزف. ومعرض الخريف يشارك فيه الفنانون التشكيليون السوريون الذين تجاوز عمرهم الأربعين عاماً، يقابله معرض الربيع الذي يضم نتاج الفنانين الشباب الذين يقل عمرهم عن الأربعين عاماً.

■ شهدت صالة أيام في دبي مساء 2011/11/3 معرضاً للفنان التشكيلي السوري صفوان داحول حمل عنوان (حلم حقيقي) ضمّ أعمالاً جديدة من سلسلة في مشروعه الفني (حلم) الذي كان قد بدأه مطلع ثمانينات القرن الماضي.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2011/10/30 معرضاً مشتركاً للفنانين: حسن ملحم، تماضر ابراهيم، صريحة شاهين، ثروة المحمود حمل عنوان (الوفاء للقائد).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق أواخر تشرين الأول 2011 معرضاً للفنانة الشابة عالية عزاوي حمل عنوان (دمشق المكان والتفاصيل).

■ شهدت صالة مصطفى علي للفنون بدمشق خلال شهر تشرين أول 2011 معرضاً جماعياً قام المشاركون فيه باستلهام أعمالهم من قصائد لشعراء سوريين.

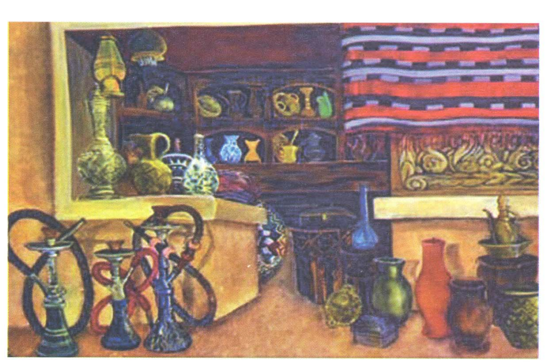
■ شهدت صالة كامل للفنون الجميلة بدمشق مساء 2011/10/30 معرضاً للفنان آزاد حمي.

■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت هاوس) للفنون بدمشق مطلع تشرين الثاني 2011 معرضاً للفنان التشكيلي سعد يكن حمل عنوان (الآخر) ضم سبعاً وعشرين لوحة منفذة بتقانات لونية مختلفة.

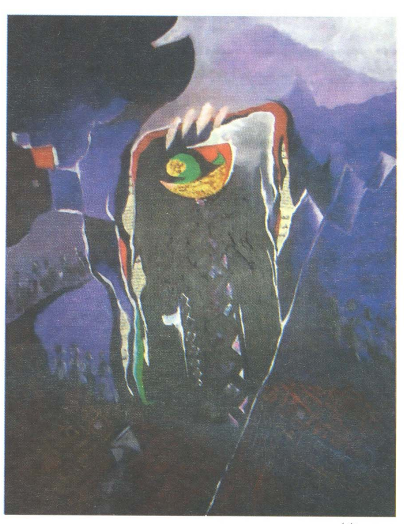
■ شهد متحف دمشق التاريخي الواقع في شارع الثورة خلال شهر تشرين أول 2011 معرضاً جماعياً حمل عنوان (صور ورسوم دمشقيّة).

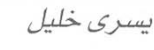
■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2011/11/13 معرضاً فنياً جماعياً لعدد من فنانين محافظة الحسكة وذلك تحية حب وتقدير لروسيا الاتحادية.

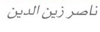
■ شارك النحات أكثم عبد الحميد مدير الفنون الجميلة بوزارة الثقافة في



وفاء كريدي




يسرى خليل


ناصر زين الدين

الملتقى العالمي للنحت على الرخام الذي أقيم في مدينة طهران ما بين 12 تشرين الثاني و2 كانون أول 2011.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2011/11/13 معرضاً للنحات سليم عكة.

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2011/11/20 معرضاً جماعياً متنوعاً حمل عنوان (أوراق خريفيّة) شارك فيه الفنانون: اسماعيل نصرة، أكرم سراج، أكسم طلاع، باسل الأيوبي، جاسم محمد، حسكو حسكو، عدنان حميدة، عدنان عبد الرحمن، علي الكفري، غزوان علاف، غادة دهني، محمد غنوم، محمد وهيبي، مروان جوبان، ناثر حسني، نبيل السمان، نذير اسماعيل .. ويوسف البوشي.

■ شهدت مدينة شهبا بمحافظة السويداء مساء 2011/11/19 ضمن مهرجان شهبا الرابع للتراث والفنون، افتتاح معرض للفن التشكيلي شارك فيه الفنانون: جمال العباس، ميسون أبو كرم، نسيب سليمان، أنيس المتنبي.

■ شهدت قاعة الواسطي بالمنتدى الثقافي العراقي بدمشق تحت عنوان (لقاء) معرضاً لسبعة فنانين تشكيليين سوريين وعراقيين هم: من العراق: علاء اسماعيل، عمر عودة، خالد العاني. ومن سورية: طارق صالح، هبة الملا صالح، لمى ندور. افتتح المعرض مساء 2011/11/21.

■ شهدت صالة قزح للفنون بدمشق خلال شهر تشرين الثاني 2011 معرضاً جماعياً للفنانين: إدوار شهدا، عبد الله مراد، نذير اسماعيل، علاء أبو شاهين، عيسى قزح، يامن يوسف، فادي عطورة، الياس أيوب، مازن الفيل.

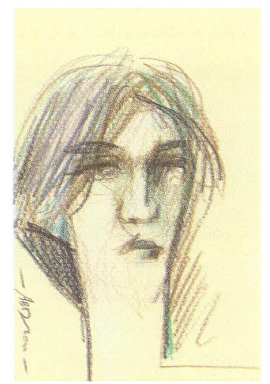
■ شهدت صالة مشوار للفنون بدمشق أواخر تشرين الثاني 2011 معرضاً لمدرسي مادة الرسم في كلية الهندسة المعماريّة بجامعة دمشق وهم: نشأت الزعبي، نعيم شلش، بسيم السباعي، فهد شوشرة، محمد غنوم، خالد الأسود، موفق مخوّل، لين السباعي.

■ شهدت صالة المعارض في



سعد يكن

المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2011/12/4 معرضاً للفنان التشكيلي عيسى موسى.



عبد الله عبد السلام

■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت هاوس) للفنون بدمشق مساء 2011/12/3 معرضاً للفنانة التشكيليّة جولييت مخلوف.

■ شهد خان أسعد باشا في دمشق القديمة مساء 2011/12/5 معرض الخط العربي والتصوير الضوئي السنويين.

■ فاز النحات السوري أكثم عبد الحميد بالجائزة الثانية من خلال مشاركته بالملتقى الدولي الثالث للنحت على الحجر في مدينة طهران بمشاركة عشرين فناناً من دول مختلفة كانت فيها سورية الدولة العربية المشاركة في هذا الملتقى الذي جاءت جوائزه كما يلي:

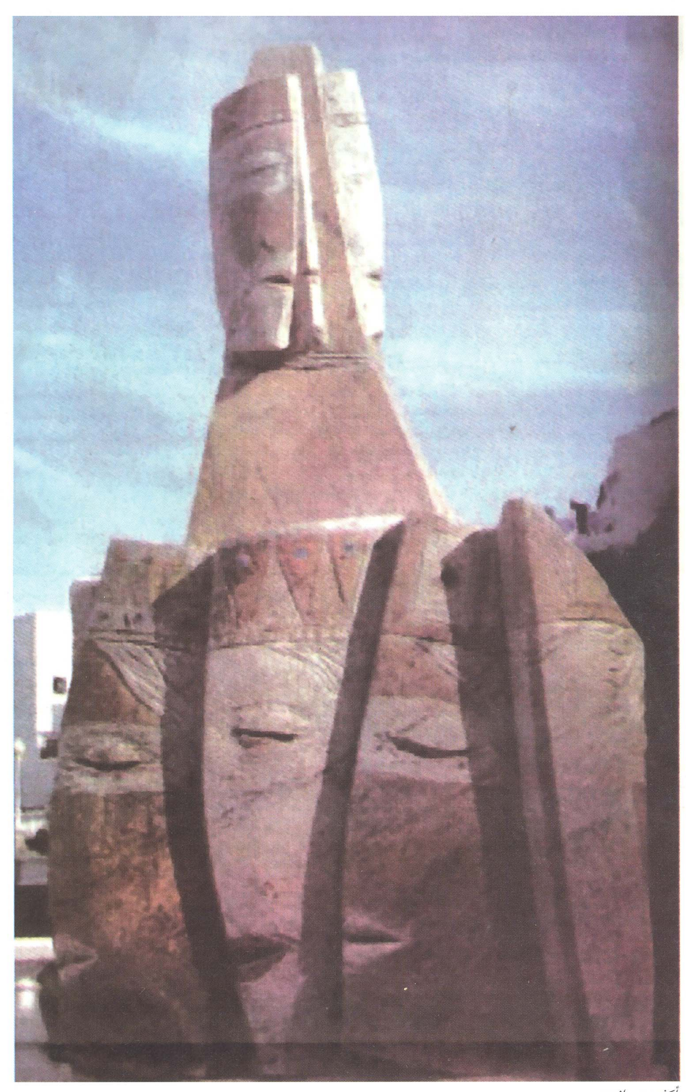
1. الجائزة الأولى للفنان الإيراني محمد زييادي.

2. الجائزة الثانية للفنان السوري أكثم عبد الحميد.

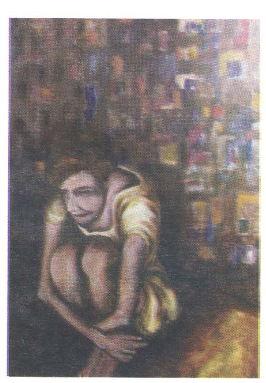
3. الجائزة الثالثة للفنان الجورجي جوني جوجابيرهوفي.

أما جوائز لجنة التحكيم فذهبت إلى الفنان السويدي جان نوبيري والفنان الياباني هيتوشي تاناتا.

■ شهدت مدينة الشارقة مساء السبت 2011/12/10 انطلاق فعاليات مهرجان الفنون الإسلاميّة الذي حمل هذا العام عنوان (منمنمات). تتوزع فعاليات المهرجان على المعارض والندوات التي تحيط بالفنون الإسلاميّة ، وبفن المنمنمات الذي ارتبط بالمخطوطات وفنون الكتاب على وجه



أكثم عبد الحميد



عيسى موسى

الخصوص.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2011/12/11 المعرض الثاني والثلاثين لفن التصوير الضوئي في سورية. حمل هذا العام عنوان (سورية التاريخ).

■ شهد مقر حركة التحرير الوطني الفلسطيني فتح في مخيم جرمانا مساء 2011/12/15 معرضاً للفنان معتز علي.

■ شهدت صالة (رافيا) للفنون بدمشق خلال شهر كانون الأول 2011 معرضاً جماعياً للفنانين عبد الله مراد، ابراهيم جلل، زافين يوسف.

■ شهدت صالة (فضاء الفن) في دمشق افتتاح المعرض الخاص بمدرسة الفنون المعاصرة الذي يقيمه المجلس الثقافي البريطاني والمعهد الهولندي في دمشق، شارك فيه الفنانون: محمد ديوب، زاور زركلي، مها شاهين، فادي الحموي، عامر العكل.

■ شهدت صالة قزح للفنون بدمشق معرضاً جماعياً حمل عنوان (فنانون سوريون).

■ شهدت صالة مصطفى علي للفنون بدمشق مساء 2011/12/21 معرضاً لفن التصوير الضوئي حمل عنوان كائنات بالأبيض والأسود.

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2011/12/20 معرضاً جماعياً حمل عنوان (شبابيك).

■ شهدت صالة (ذي خان) للفنون بدمشق ما بين منتصف كانون الأول 2011 ومنتصف كانون الثاني 2012 معرضاً جماعياً للفنانين: حمود شنتوت، غسان نعنع، نذير اسماعيل، إدوار شهدا، عروبة ديب، جزلة الحسيني، بشرى مصطفى.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) أواخر كانون أول 2011 معرضاً لنادي أصدقاء الكاميرا.

■ بدأ في السادس والعشرين من كانون أول 2011 في بهو المكتبة المركزيّة بجامعة تشرين في اللاذقيّة، ملتقى للخط العربي شارك فيه 19 خطاطاً حمل عنوان (يداً بيد لنبني سورية).

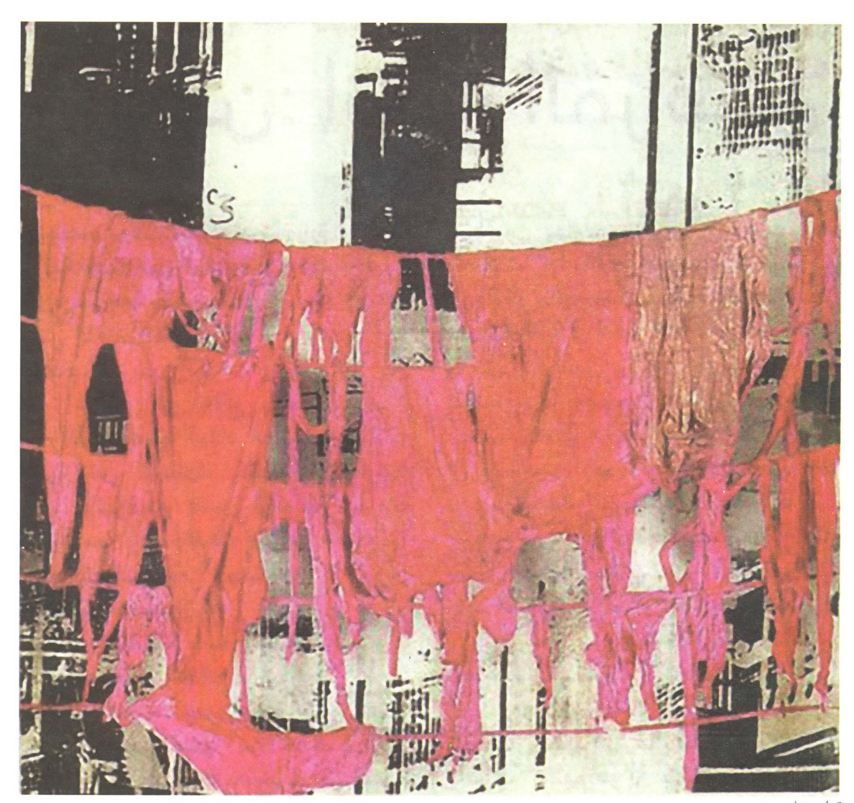
■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2011/12/26 معرضاً مشتركاً للفنانين أيمن فضة وعبد الله عبد السلام.

■ رحل في اللاذقيّة يوم الخميس 2011/12/29 الفنان التشكيلي (عيسى بعجانو) المعروف بلقب (هيشون) بعد صراع مرير مع مرض عضال. الفنان من مواليد اللاذقيّة عام 1953 تعلم الفن في مركز الفنون التشكيلية باللاذقيّة. أنتج النحت والرسم والتصوير، أقام العديد من المعارض داخل سوريّة وخارجها، وشارك في معارض جماعيّة عديدة. ساهم بتأسيس عدة مجموعات فنيّة تشكيليّة منها: تجمع أوغاريت، وتجمع الأبابيل. مارس إلى جانب الفن التشكيلي كتابة القصة القصيرة، والشعر، والدراسات الفنيّة والنقديّة، وله بعض الكتب المنشورة منها: (شلال ولا قبر له) و(طائر هيشون) و(البنية المكانية والفكريّة) وهي دراسة لملحمة جلجامش، و(ذاكرة الشكل) و(دراسة في بنية الشكل والقيم الدلاليّة والذاكريّة التي ينضح بها الشكل).

■ شهدت صالة أيام للفنون الجميلة بدبي خلال كانون الأول 2011 معرضاً للفنان التشكيلي السوري (تمام عزام) حمل عنوان (الغسيل القذر).

■ شهدت صالة الأسد للفنون التشكيليّة بحلب مطلع كانون الثاني 2012 معرضاً بعنوان (أشجار الوطن صامدة) للفنانتين ناديا سعيد ورنا سودة ضم 74 لوحة في مجالي التصوير الزيتي والكاريكاتير.

■ غادرنا في العشرين من كانون الأول 2011 الناقد والباحث في علوم الدكتور عبد العزيز علون إثر نوبة قلبيّة. الدكتور علون من مواليد خان شيخون عام 1934. يحمل إجازة في اللغة الإنكليزيّة، ودبلوم في التربية، ودكتوراه

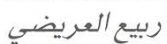


تمام عزام

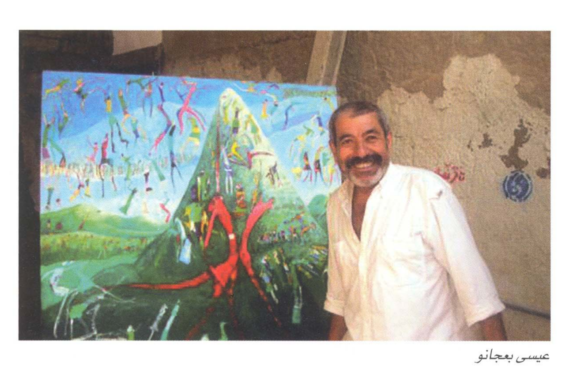
في تاريخ الفن. كتب ما يزيد عن خمسة وعشرين كتاباً، نشر بعضها، أخرها كتاب (أعلام النقد الفني في التاريخ) الذي صدر عن الهيئة العامة للكتاب في وزارة الثقافة بدمشق. درّس مادة تاريخ الفن باللغة الإنكليزيّة بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق ما بين عامي 1962 و1998. كتب سيناريو العديد من الأفلام التلفزيونيّة والسينمائيّة الفنيّة والأثريّة، وشغل عدة مناصب ومهام في الدولة منها مدير معهد اللاييك في دمشق، ومدير العلاقات الدوليّة مع المنظمات المعنيّة بالشؤون الثقافيّة في مجلس الوزراء، ومقرراً للجنة الثقافيّة في المجلس نفسه.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بطرطوس مؤخراً، معرضاً جماعياً ضم ثمانين لوحة تناولت موضوعات مختلفة، عكست المستوى الذي وصلته الحركة الفنيّة التشكيليّة في هذه المحافظة.





ربيع العريضي



عيسى بعجانو

التشكيل العربي...

■ عن عمر ناهز 74 عاماً، وبعد صراع طويل مع المرض، توفي في القاهرة مطلع آب 2011 الفنان التشكيلي المصري محمود القاضي الذي يُعد واحداً من أشهر رسامي أغلفة الكتب في مصر والعالم العربي.

■ نجحت الفنانة التشكيليّة المصرية إيمان عبد الله في استخدام الفن لعلاج المرضى النفسيين، وقد توجهت إلى هذا النوع من العلاج بعد أن حصلت على دراسات عليا في العلاج بالفن والإرشاد النفسي بعد تخرجها من كلية التربية النوعيّة بجامعة القاهرة، وهذا النوع من المعالجة منتشر في الدول المتقدمة منذ سنوات طويلة، ولا تعترف به مصر أو الدول العربية حتى الآن.

■ شهد المتحفُ الوطني بدمشق مساء 2011/9/7 معرضاً للفنان اللبناني جورج الزعني حمل عنوان (سورية الصمود والكرم).

■ شهدت صالة المعارض في مركز مزايا للفنون في الشارقة معرضاً حمل عنوان (صور جوالة) ضم مجموعة من الأعمال الفنيّة التي تسلط الضوء على مفهوم المستقبل من خلال الفن. نظم المعرض بالتعاون بين إمارة الشارقة والمتحف المقدوني للفن المعاصر وبينالي تيسالونيكي الثالث في اليونان.

■ شهدت صالة سلوى زيدان في دبي معرضاً للنحت حمل عنوان (الفن في المكان) شارك فيه مجموعة من النحاتين العرب والأجانب.

■ شهد مركز مرايا للفنون في الشارقة معرضاً حمل عنوان (لا للحوادث) ضم أعمالاً لفنانين تشكيليين ومصورين ومصممين من دولة الإمارات العربية المتحدة.

■ شهدت صالة كاربون 12 في دبي معرضاً جماعياً حمل عنوان (قسمة على صفر) شارك فيه مجموعة من الفنانين. استمر المعرض حتى منتصف أيلول 2011.

■ شهدت صالة غاف للفنون التشكيليّة في مدينة أبوظبي معرضاً حمل عنوان (بازار رمضان الفني) نظمته الفنانة

الإماراتية سميّة السويدي شارك فيه 25 فناناً من الإمارات ومختلف الدول العربيّة والأجنبيّة.

■ اختيرت لوحتان للفنان التشكيلي اللبناني نزار ضاهر من أعمال معرضه الذي أقامه في الصين (تموز 2011) لتكونا من مقتنيات المتحف الوطني الصيني ناموك في بيجينغ. يذّكر أنه سبق لمتحف الأرميتاج في مدينة بطرسبورغ في روسيا واقتنى لوحة للفنان ضاهر العام 2003.

■ شهدت صالة (بياس أونيك) في بيروت مطلع أيلول 2011 معرضاً للفنانة التشكيليّة اللبنانيّة لميا حداد حمل عنوان (ذرات من الحياة). ضم المعرض أعمالاً في التصوير المائي والنحت.

■ فاز الفنان التشكيلي الحروفي الجزائري رشيد قريشي بجائزة جميل التي يمنحها متحف فكتوريا وألبرت في لندن. تمنح هذه الجائزة والتي أسست عام 2009 وقيمتها 25 ألف جنيه استرليني أفضل عمل فني مستوحى من التقاليد الإسلاميّة. يتألف عمل قريشي الفائز من لافتات مطرزة بأحرف ورموز عربيّة.

أهدى قريشي عمله الذي أطلق عليه اسم (الأساتذة المجهولون) لأربعة عشر من كبار الصوفيين في العالم الإسلامي.

■ أعلنت دار كريستيز الشرق الأوسط للمزادات الفنية التي أجرته 25 و26 تشرين أول 2011 مزاداً لفئة الفنانين الشباب، وهي خطوة تعكس الاهتمام الدولي بمزادات هذه الفئة العمريّة من الفنانين الشباب.

■ شهدت صالة (سورفاس ليبر) في بلدة (جل الديب) بلبنان خلال شهر آب 2011 معرضاً للفنان التشكيلي اللبناني خليل مفرج حمل عنوان (ارتقاء).

■ شهدت صالة (كيو) للفن المعاصر في بيروت مساء 2011/9/8 معرضاً للفنان التشكيلي السعودي كسورة حافظ تحت عنوان (قصة قصيرة).

■ تشهد مدينة مراكش المغربية ما بين الثاني والعشرين والسادس والعشرين من شباط 2012 الدورة الأولى لتظاهرة صالون الفن العربي المعاصر. ومن المتوقع أن يسبق قيام هذه التظاهرة الإعلان عن تاسيس الأكاديمية العربيّة للفنون التشكيليّة التي ستقوم بتنظيم هذا الصالون الذي سيحمل شعار (فننا حضارتنا).

■ عن عمر ناهز الثانية والثمانين، رحل في عمان بالاردن يوم الخميس 2011/9/15 النحات العراقي المعروف محمد غني حكمت الذي يعتبر من آخر جيل الرواد في النحت العراقي المعاصر. ولد في الكاظمية عام 1929. درس النحت في بغداد وروما وتتلمذ على يد الرائد جواد سليم وساعده في إنجاز نصب الشهداء في بغداد. له ما يزيد



لميا حداد



حسين ماضي

على أربعين تمثالاً ونصباً تذكارياً في بغداد ودول متعددة، كما عُرف بإنجاز مجموعة من الأبواب التي تحولت على يديه إلى تحف فنيّة راقية. قام بوضع منهاج النحت بكلية الفنون الجميلة ببغداد والتدريس فيها حتى العام 1996.

■ ضمن تظاهرة الأيام الثقافيّة العمانيّة في مدينة سيدني باستراليا، أقيم في الصالة الكبرى بمركز سيدني للمؤتمرات والمعارض ما بين 26 و29 أيلول 2011، معرض للفنون التشكيليّة العمانيّة المعاصرة، إضافة إلى الخط العربي.

■ شهدت صالة المعارض في متحف الشارقة مساء 2011/9/28 معرضاً للفنانة التشكيليّة الإماراتيّة نجاة مكي حمل عنوان (إيقاعات ملونة).

■ تحت شعار (صورة متحررة) شهدت مراكش يوم 2011/9/30 انطلاق فعاليات الدورة الثانية لمعرض الفن التشكيلي الحديث والمعاصر.

■ شهدت صالة المعارض في مدينة خورفكان يوم 2011/9/29 معرضاً حمل عنوان (فكرة) شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين الشباب.

■ شهدت صالة (آرت سوا) في دبي خلال أيلول 2011 معرضاً للنحات المصري أحمد عسقلاني حمل عنوان (سيرة ذاتية للطيور).

■ شهدت صالة رؤى 32 للفنون في العاصمة الأردنيّة عمّان يوم 2011/10/4 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي سلمان البصري حمل عنوان (ألوان فرشاة مهاجرة).


باتريس جيوردا


نجاد عبد المسيح


محمد غني

■ شهدت صالة زمان في بيروت حتى العاشر من أيلول 2011 معرضاً للفنان التشكيلي اللبناني هارتيون غوبيان دعاه (نوافذ الزمن) ضم 25 لوحة زيتيّة.

■ شهد بهو القصر البلدي في بيروت حتى منتصف أيلول 2011 معرضاً للفنانة التشكيليّة اللبنانيّة آمنة عضاضة حمل عنوان (لبنان في لوحات ــــ طبيعة وتراث).

■ شهدت صالة اليس مغبغب في بيروت مساء 2011/9/17 معرضاً جماعياً حمل عنوان (قبل الافتتاح) ضم أحدث أعمال الرسم والنحت والتصوير عائدة لعشرين فناناً وفنانة من لبنان.

■ شهدت صالة المعارض في شركة سوليدير ببيروت مساء 2011/9/9 معرضاً للفنانة التشكيليّة الأردنيّة سيرين عودة دعته (دون قيود).

■ شهدت بيروت حتى 23 تشرين أول 2011 معرضاً للفنانة التشكيليّة اللبنانيّة كاتيا طرابلسي حمل عنوان (عن الآخرين).

■ شهدت صالة رؤى 32 للفنون بدمشق مساء 2011/10/11 حلقة نقاشية حول أعمال الفنان العراقي سلمان البصري الذي ينتمي إلى جيل الستينات من فناني العراق.

■ شهدت صالة زمان للفنون في بيروت مؤخراً، معرضاً جماعياً حمل عنوان (ملونات عراقية، مفارقات ومقاربات بين القديم والحديث) ضم 150 عملاً فنياً عائداً لواحد وثلاثين فناناً، استمر المعرض حتى نهاية شهر تشرين الأول 2011 وحمل الرقم 11.

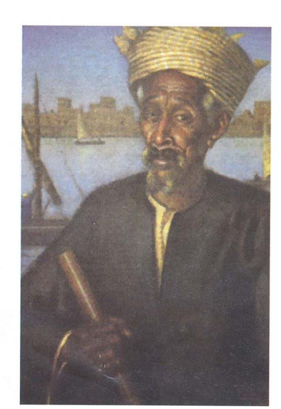
■ شهدت الكويت منتصف شهر

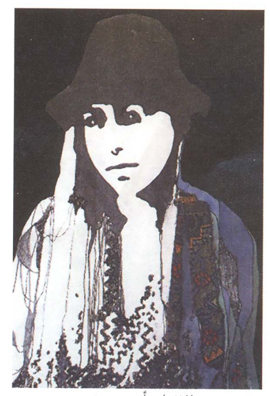


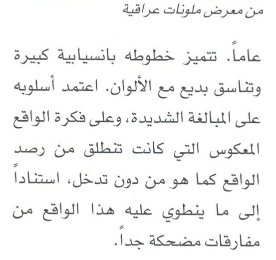
شربل عون



نزار ضاهر


محمود سعيد


من معرض ظلال امرأة


من معرض ملونات عراقية

تشرين الثاني 2011 معرضاً حمل عنوان (كيفيّة استبدال الخوف بالتلذذ في الفن الغريب) شارك فيه 40 فناناً من دول الشرق الأوسط وشمال إفريقيا من جنسيات عربيّة وإيرانيّة. سلط المعرض الضوء على آليّة استخدام حروفيات الخط العربي في الفن التشكيلي المعاصر.

■ شهدت بيروت خلال شهري تشرين الأول والثاني معرضاً للفنانة التشكيليّة المخضرمة (سلوى روضة شقير) ضم أعمالها الرئيسة على مدى سبعة عقود، بما فيها قطع لم يسبق عرضها من قبل.

■ رحل في مسقط رأسه (طنطا) بجمهورية مصر العربية أواخر شهر تشرين أول 2011 رسام الكاريكاتير المصري المعروف (أحمد حجازي) عن عمر ناهز 75 عاماً. ولد الفنان حجازي عام 1934. مضى على اشتغاله في مجال الكاريكاتير ما يربو على الخمسين عاماً. تتميز خطوطه بانسيابية كبيرة وتناسق بديع مع الألوان. اعتمد أسلوبه على المبالغة الشديدة، وعلى فكرة الواقع المعكوس التي كانت تنطلق من رصد الواقع كما هو من دون تدخل، استناداً إلى ما ينطوي عليه هذا الواقع من مفارقات مضحكة جداً.

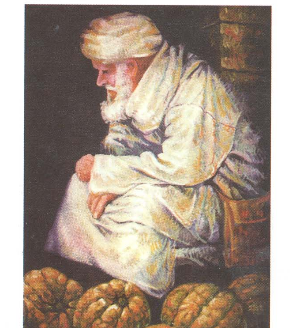
■ شهد رواق محمد الفاسي في الرباط بالمغرب العربي منتصف تشرين الأول وحتى 17 تشرين الثاني 2011 معرضاً للفنان التشكيلي المغربي العربي الدفوف ضم أحدث أعماله التي يرصد فيها العمارة القديمة في المغرب.

■ شهدت صالة زمان للفنون التشكيليّة في بيروت خلال شهر تشرين الأول 2011 معرضاً للفنان أحمد قليج حمل عنوان (زوايا).

■ شهدت صالة المعارض في هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث مساء 2011/10/26 معرضاً مشتركاً لثلاثة عشر فناناً وفنانة من الدول العربية


من معرض نوافذ الروح


من تظاهرة الصالون العربي للفن التشكيلي



والأجنبية يشتغلون على أجناس الفنون التشكيليّة المختلفة كالرسم والتصوير والنحت.

■ شهدت صالة (أكزود) للفنون في بيروت حتى السابع من تشرين الثاني 2011 معرضاً جماعياً حمل عنوان (ثورة الألوان) وهو معرض دوري يحمل الرقم 4.

■ شهدت صالة زمان للفنون في بيروت مساء 2011/10/27 معرضاً للفنانة التشكيليّة اللبنانيّة زينة شقير حمل عنوان (ظلال وآفاق امرأة).

■ شهدت صالة بنك بيبلوس في بيروت خلال شهر تشرين الأول 2011 معرضاً للفنان التشكيلي اللبناني شربل عون ضم مجموعة من اللوحات المنجزة بتقنية الميكسد ميديا على القماش.

■ شهدت صالة أجيال للفنون الجميلة في ببيروت خلال شهر تشرين الثاني 2011 معرضاً للفنانة التشكيليّة اللبنانيّة سمر مغربل حمل عنوان (اعتراض).

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة في دمشق مساء 2011/11/21 معرضاً لمحترف جورج الزعني من لبنان حمل عنوان (نزار قباني).

■ شهدت صالة زمان للفنون التشكيليّة في بيروت خلال شهر تشرين الثاني 2011 معرضاً للفنان التشكيلي اللبناني فؤاد جوهر حمل عنوان (ذاكرة التراب) ضم مجموعة من اللوحات المنفذة بتقنيّة الألوان المائيّة.

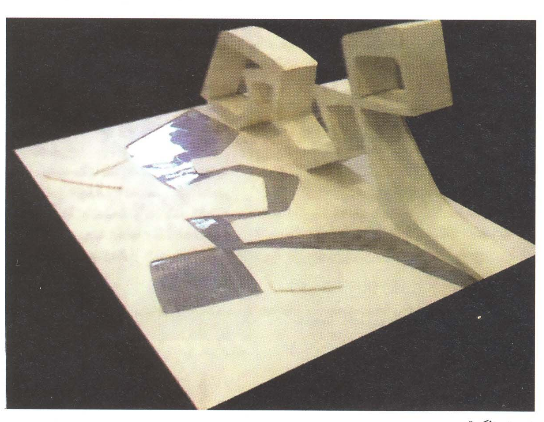
■ شهدت صالة أيام للفنون الجميلة بدمشق خلال شهر تشرين الثاني 2011 معرضاً للفنانة التشكيليّة الأردنيّة هيلدا



أحمد عسقلاني



من معرض جمعية التشكيليين الاماراتيين



معرض فكرة

المعاصرين تحمل بعداً فلسفياً وفكرياً عميقاً، ضمن إطار من الجماليات الواقعيّة.

▪ شهدت صالة مصطفى علي بدمشق مساء 2011/12/3 معرضاً للفنانة التشكيليّة الفلسطينيّة مها شاهين هو المعرض الفردي الأول لها، وقد ضم 14 لوحة منفذة بألوان الأكريليك.

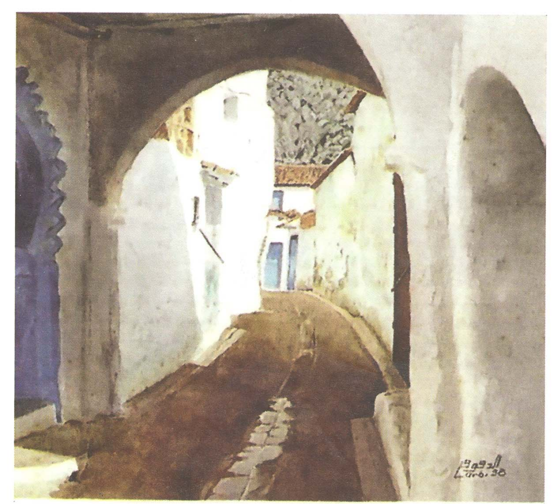
▪ انطلقت في القاهرة أواخر تشرين الثاني 2011 الدورة الثانية والعشرون لصالون الشباب تحت شعار (التغيير) وذلك في صالة قصر الفنون في دار الأوبرا بمشاركة 264 فناناً قدموا 284 عملاً فنياً في مجالات الرسم والتصوير والنحت والخزف والحفر المطبوع وفن الفيديو والتصوير الضوئي.

▪ شهدت صالة سلوى زيدان في مدينة أبو ظبي أواخر تشرين الثاني 2011 معرضاً للفنانة التشكيلية اللبنانية منى باسيلا صحناوي حمل عنوان (جذور عربيّة).

▪ شهدت صالة زمان للفنون التشكيليّة في بيروت خلال شهر تشرين الثاني 2011 معرضاً للفنان التشكيلي اللبناني فؤاد جوهر حمل عنوان (ذاكرة الضوء).

▪ شهدت صالة ألوان للفنون في بيروت خلال شهر تشرين الثاني 2011 معرضاً للفنانة التشكيليّة اللبنانيّة زينة عاصي حمل عنوان (حذف انتقائي).

▪ شهدت صالة المعارض في فندق السفير في بيروت خلال شهر تشرين الثاني 2011 معرضاً للفنانة التشكيليّة اللبنانيّة نورما الفرزلي.



العربي الدفوف

حياري حمل عنوان (نزوات).

▪ نظم مركز الحمراء للثقافة والفكر في مراكش ما بين 23 و25 كانون الأول 2011 في صالة المنبر التاريخيّة بقصر البديع بمراكش بالمغرب، ملتقى دولياً للفن التشكيلي المعاصر شارك فيه فنانون تشكيليون ينتمون إلى إيطاليا وسويسرا وكوريا الجنوبيّة وفرنسا وهولندا والدانمارك وأسبانيا وأمريكا والسعوديّة والكويت والإمارات العربيّة المتحدة وسورية والعراق والمغرب.

▪ شهدت صالة (كاب) للفنون في الكويت أواخر تشرين الثاني 2011 معرضاً للفنون التشكيليّة حمل عنوان (حلم) ضم أربعين عملاً فنياً لنخبة من الفنانين التشكيليين العرب والإيرانيين



أحمد قليج

■ رحل في بيروت مطلع كانون الأول 2011 الفنان التشكيلي اللبناني وهيب بتديني أحد الأعلام البارزين في الحركة الفنيّة التشكيليّة اللبنانيّة المعاصرة. فهو ربيب انطلاقتها وازدهارها منذ أكثر من نصف قرن من الزمان.

■ شهدت صالة (كوادرو) بدبي خلال شهر كانون الأول 2011 معرضين في آنٍ واحد. الأول بعنوان (ما وراء الجنون) والآخر بعنوان (على الورق). شارك في المعرض الأول الفنانون: جوهرة آل سعود، ونور السويدي وأثير. أما المعرض الثاني والمكرس لفن النحت، فقد شارك فيه: ديل شيهولي وسامر طبّاع.

■ بالتعاون مع صالة (ميم) في دبي ورلى علمي زكي، وبإشراف كل من ضياء العزاوي وشارلز بوكوك، شهد مركز بيروت للمعارض، معرضاً جماعياً حمل عنوان (الفن في العراق اليوم) شارك فيه فنانون ينتمون إلى مدارس فنيّة مختلفة.

■ شهدت صالة (أكزود) في بيروت مؤخراً، معرضاً للفنانة التشكيليّة ريتا عاد حمل عنوان (ترددات).

■ شهدت مؤسسة العويس في دبي 2011/12/16 المعرض الثامن لجماعة الجدار المؤلفة من اثني عشر فناناً تشكيلياً إماراتياً وعربياً منهم: محمد يوسف، طلال معلا، أحمد حيلوز، نجاة مكي، محمد فهمي، عبد الرحيم سالم، محمد جميل الرمحي.

■ افتتح مؤخراً في العاصمة العراقيّة بغداد، قرب المسرح الوطني، نصب الفانوس السحري الذي صممه النحات العراقي الراحل (محمد غني حكمت) وهو واحد من أربعة نصب تذكاريّة نفذها لصالح أمانة بغداد قبل وفاته أواخر العام 2011، سيتم تدشينها لاحقاً وهي (أشعار بغداد) الذي يمثل شكلاً كروياً من الحروف العربيّة يتضمن بيتاً شعرياً معروفاً عن بغداد للشاعر الراحل (مصطفى جمال الدين) ونصب (بغداد) وهو يمثل فتاة جميلة شامخة تجلس على كرسي بالزي العربي، ونُصب (إنقاذ العراق) وهو عبارة عن تكوين يمثل الختم السومري الأسطواني المائل يستند إلى سواعد عراقيّة. وللفنان غني عدة نصب تذكاريّة أخرى في بغداد منها: المتنبي، علي بابا والأربعين حرامي، أم العباءة ... وغيرها.

■ شهدت صالة جمعية الفنون التشكيليّة في الشارقة القديمة مؤخراً، معرضاً للفنان التشكيلي الإماراتي ناصر نصر الله حمل عنوان (المعرض الشخصي) ضم خمساً وعشرين لوحة.

■ شهدت صالة (زمان) للفنون التشكيليّة في بيروت مؤخراً المعرض الدوري (ملونات لبنانيّة) ضم أعمالاً لفنانين تشكيليين لبنانيين راحلين وأحياء منهم: ابراهيم مرزوق، رشيد وهبي، عارف الريس، صليبا الدويهي، رفيق شرف، أمين الباشا، هراير، جميل ملاعب، عبد الحميد العلبكي، حسين ماضي ... وغيرهم.

■ شهدت صالة (أجيال) للفنون في



من المعرض الوطني الاماراتي

بيروت خلال شهر كانون الأول 2011 معرضاً للفنانة التشكيليّة تغريد دارغوث حمل عنوان (نشيد الموت).

■ شهدت مدينة شرم الشيخ في مصر خلال كانون الأول 2011 تجمعاً فنياً تشكيلياً ضمن مهرجان (أوستراكا الدولي السادس للفنون) شارك فيه اثنان وخمسون فناناً تشكيلياً عربياً ومن عدد من الدول العربيّة الأوروبيّة. استمر الملتقى ستة أيام وتمخض عن ما يزيد على مائة لوحة.

■ ضمن فعاليات مهرجان الفنون الإسلاميّة (منمنمات) الذي شهدته مدينة الشارقة مؤخراً، أقيم معرض حمل عنوان (منمنمات جزائريّة) للفنانة التشكيليّة الجزائريّة سارة صراوي.

■ ضمن إطار فعاليات الدورة الرابعة عشر لمهرجان الفنون الإسلاميّة التي حملت عنوان (منمنمات) شهدت مدينة الشارقة بدولة الإمارات العربيّة المتحدة مؤخراً، معرضاً لأربعة أساتذة في معهد الشارقة للفنون هم: محمد جعفر الدويلة، رياض معتوق، أوس البحراني .. وسلطان صعب. حمل المعرض عنوان (مساحة تشكيل).

■ شهدت صالة أيام في دبي مساء 2012/1/19 معرضاً للفنانة التشكيليّة الأردنيّة هيلدا حياري حمل عنوان (بيروت نبضات 11).

التشكيل العالمي...

■ شهد متحف الفنون الجميلة بمدينة ليون الفرنسية خلال تموز 2011 معرضاً تناول الحضارة العربية الإسلاميّة، خاصة علاقة (ليون) التي تُعتبر ثاني أكبر مدن فرنسا بعد باريس بالفنون الإسلاميّة بدءاً من القرن التاسع عشر، إذ تمتلك هذه المدينة كنوزاً وتحفاً وآثاراً عربيّة وإسلاميّة عديدة.

■ كشف باحث إيطالي أنه تم العثور على إحدى اللوحات المفقودة لفنان عصر النهضة (مايكل أنجلو) حيث كانت معلقة في قاعة داخل أكاديميّة (كامبيون هول) بجامعة أكسفورد البريطانية. تم التأكد من عائدية اللوحة لأنجلو من خلال استخدام تقنية الأشعة تحت الحمراء، وكان الاعتقاد أن اللوحة عائدة للفنان (مارسيلو فينوستي). تُجسد اللوحة عملية صلب المسيح.

■ شهد المجلس الثقافي البريطاني بدمشق أواخر أيلول 2011 تظاهرة للفنان البريطاني الألماني فريتس بيست تحت عنوان (مرسم بورتريهات دمشق) حيث قام برسم زوار المجلس الراغبين، وبشكل مجاني. استغرقت جلسة الرسم الواحدة من 45 دقيقة إلى ساعة ونصف الساعة، وسيحتفظ الفنان بالرسومات الأصلية، بينما حصل كل شخص مرسوم على نسخة مصورة من الرسم، وعُرضت الرسومات تدريجياً على جدران صالة المجلس بهدف خلق مساحة حيّة ومعاصرة تعكس صورة المجتمع الدمشقي المعاصر، كما أنه تم عرض جميع الرسومات في الأول من تشرين الثاني 2011.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2011/10/2 معرضاً للفنانة التشكيليّة الروسيّة فاندا لاشينوفا.

■ تناول البروفيسور وخبير الأعمال الفنيّة البريطاني مارتن كيب انه توصل إلى أدلة دامغة تثبت بشكل قاطع أن لوحة الأميرة الجميلة هي عمل حقيقي أبدعه الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي.

■ نظم مركز غزة للثقافة والفنون خلال شهر أيلول 2011 ورشة عمل نقدية بعنوان (علاقة الفن التشكيلي بالسينما ـــ فن الفيديو آرت) ضمن

فعاليات مهرجان غزة الأول للفن التشكيلي المعاصر 2011. تضمن المهرجان أنشطة في مجالات النحت والتصوير الزيتي وفن الفيديو والأعمال التركيبيّة والتصوير الضوئي والفنون التطبيقيّة وفن الكاريكاتير، توجت بمعارض فرديّة وجماعيّة ورسم لوحة جداريّة بطول 20 متر.

- انتظم في مدينة تولوز الفرنسيّة معرض تكريمي لذكرى الفنان الفلسطيني الشهيد ناجي العلي. وبهذه المناسبة صدر عن دار نشر (سكرايبست) في باريس كتاب باللغة الفرنسية يحمل عنوان (كتاب حنظلة) ويضم الكتاب 140 رسماً لم تنشر في السابق للعلي الذي أطلق في العالم العربي خلال الستينيات شخصية (حنظلة) فيما يُعد رمزاً سياسياً وبطلاً عربياً.

- توفي خلال تموز 2011 الرسام البريطاني (لوسيان فرويد) الشهير وأحد رواد المدرسة الواقعيّة عن عمر ناهز 88 عاماً. أشارت الأنباء إلى أن فرويد (وهو حفيد رائد التحليل النفسي سيغموند فرويد) توفي في منزله في لندن إثر إصابته بمرض غير معروف.

ولد لوسيان فرويد في برلين عام 1922 وفر إلى بريطانيا مع أسرته اليهودية عام 1933، عندما كان في العاشرة، وقد أصبح مشهوراً برسمه للجسد العاري، وقد أصبح مواطناً بريطانياً العام 1939.

يُذكر أن لوحة فرويد المعنونة بـ (مديرة المتجر النائمة) التي تصوّر امرأة بدينة عارية بيعت بمبلغ 33،6 مليون دولار أمريكي عام 2008.

- افتتح مطلع آب 2011 في متحف الفن المصري الحديث بدار الأوبرا بالقاهرة معرض (روائع فنون المستشرقين) ضم 34 عملاً فنياً من أهم اللوحات الفنيّة التي رسمها المستشرقون عن مصر في القرن التاسع عشر، والمحفوظة بمتحف الفنون الجميلة في الاسكندريّة ومنهم: هنري روسو وبرشير وجيروم وأرستيد ودوزات.

- أقيم مطلع آب 2011 في أكاديميّة الفنون الروسيّة معرض يوبيلي مكرس لمرور 100 عام على ولادة الرسام الروسي ألكسندر فاسيلييف، ضم أعمالاً جمع معظمها مصمم الأزياء الشهير ألكسندر فاسيلييف الابن، من بينها أعمال مرتبطة بالمسرح ولوحات تم رسمها في مراحل مختلفة من حياته الفنية.

- يستضيف متحف فان كوخ في العاصمة الهولندية أمستردام في 14 تشرين الأول 2011 معرضاً هو الأول من نوعه للفنانين الذين عاصروا كوخ، سواء بلوحاتهم أو الصور التي التقطها فنانون آخرون لأعمال فنيّة كانت معاصرة له. حمل المعرض عنوان (لقطات الفن والتصوير).

- أعلنت شرطة ولاية كاليفورنيا الأمريكيّة عن سرقة لوحة للرسام الهولندي الشهير رامبرانت تُقدر قيمتها بربع مليون دولار أمريكي. تحمل اللوحة عنوان (القيامة) وهي مرسومة بالحبر الأسود، وقد أخذت منتصف أب 2011 من معرض في فندق (ريتز كارلتون) في (مارينا ديل ري) بمقاطعة لوس



الأميرة الجميلة لدافنشي



لوحة السيدة والقاقم لدافنشي



من معرض الفن في المكان

أنجلوس بالولاية. اللوحة تعود للعام 1655 ممهورة على الخلف بتوقيع رامبرانت ويبلغ طولها 28 سم وعرضها 15 سم.

- أقيم في العاصمة الألمانية برلين مطلع أيلول 2011 معرضاً هاماً للفن في عصر النهضة حمل عنوان (وجوه من عصر النهضة) وذلك في متحف (بوده). من أبرز الأعمال التي ضمها لوحة للفنان الإيطالي الشهير ليوناردو دافنشي (1452 - 1515) تحمل عنوان (السيدة والفاقم) وقد تم استعارتها من متحف (كزارتويسكي) بمدينة كراكوف البولنديّة.

- شهد متحف بوشكين في العاصمة الروسية موسكو مطلع أيلول 2011 معرضاً فنياً تشكيلياً للفنان الأسباني الشهير سلفادور دالي ضم مجموعة من أعماله.

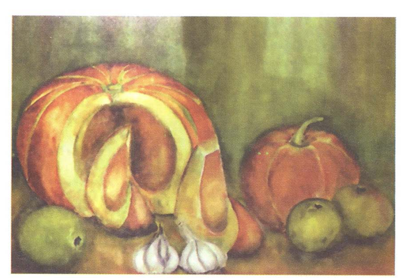
- شهدت اسطنبول يوم 2011/9/19 مؤتمراً حمل عنوان (مدينة وثقافة) وذلك في قصر السلطانة أسماء، بالتزامن مع انطلاق بينالي اسطنبول الذي شارك فيه مجموعة من فناني الدول العربية.

- توصل خبراء إلى اكتشاف شبابيك كنيسة انكليزيّة صغيرة ألهمت الفنان الهولندي الشهير فان كوخ برسم امرأة وابنتها. الكنيسة تحمل اسم (سانت أندروز) وتقع في مقاطعة (هامبشر) جنوبي انكلترا.

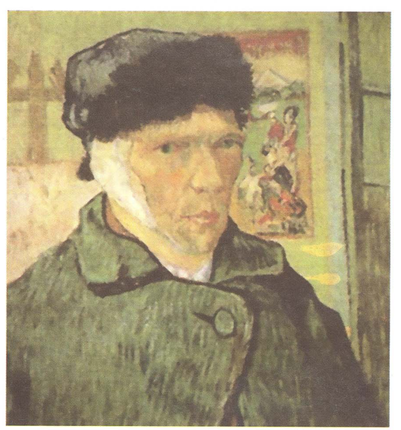
- شهدت صالة إيزابيل فان ديرإيند في دبي معرضاً للفنانة التشكيليّة الإيرانيّة نرجس هاشمي حمل عنوان (آخر الأعمال) وقد استمر حتى منتصف أيلول 2011.

- نظمت دار كريستيز مزاداً للأعمال الفنيّة العربيّة والإيرانيّة والتركية الحديثة والمعاصرة يومي 26 و27 تشرين الأول 2011.

- اكتملت مؤخراً، ثلاثة عقود من الزمن على وصول لوحة (الغرنيكا) إلى موطنها الأصلي في أسبانيا، بعد بقائها نصف قرن من الزمن في المهجر، وبذلك يكون حلم رسامها (بابلو بيكاسو) قد تحقق. فمتحف نيويورك للفن الحديث الذي احتضن اللوحة لأكثر من ثلاثين عاماً نزولاً عند رغبة بيكاسو أيضاً، بعد أن عُرضت في باريس العام 1937، لم يتلق طلب الحكومة الأسبانية بحماس لما يعني ذلك من خسارة كبرى لزواره. أما في أسبانيا، فهناك عدة مدن مثل: ملقة، برشلونة، وغرنيكا نفسها، قد بذلت قصارى جهدها من أجل استضافة اللوحة، لكنها استقرت في مبنى تابع لمتحف برادو يدعى (الكاسون ديل بوين



إيلينا ماخوفا - روسيا



فان كوخ



بير هاشمي - إيران

ريتيرو) تجسيداً لرغبة بيكاسو أيضاً.

■ شهد متحف هيرمان هيسه في قرية خبولا السويسريّة خلال شهر أيلول 2011 معرضاً لأعمال الرسام الألماني حونتر بومر الذي كان صديقاً للكاتب الألماني الشهير هيسه الحائز على جائزة نوبل للآداب.

■ شهدت صالة اعتماد للفنون بدبي مساء 2011/9/17 معرضاً لسبعة من أشهر الفنانين التشكيليين الصينيين الذين يشتغلون على تقانات مختلفة منها: الرسم، التصوير، النحت، الأعمال الفنيّة الرقميّة وفن (البوب) السياسي.

■ أثار معرض لوحات للفنان بوب ديلان جدلاً في نيويورك، وذلك لأن هذه اللوحات بدت منسوخة مباشرة من صور معروفة ومنشورة لفنانين مختلفين وليس كما أدعى الفنان، مستلهمة من رحلات قام بها إلى اليابان والصين وفيتنام وكوريا.

■ شهدت الشارقة خلال أيلول 2011 معرضاً للفنانة التشكيليّة الروسيّة إيلينا ماخوفا حمل عنوان (انطباعات بصريّة).

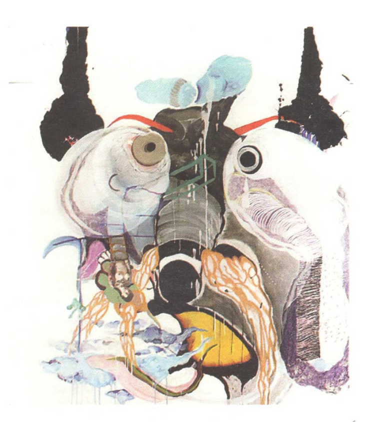
■ عرض فنان تشكيلي غير تقليدي معروف بأعماله الخارجة على المألوف والتجاوزيّة، لوحات مصنوعة من رماد وأشخاص متوفين، في وسط براغ.

■ نظم بينالي موسكو للفن المعاصر معرضاً للفنان الإيطالي عمر غالياني الذي قدم إلى العاصمة الروسية برفقة مشروع بورتريه جماعي لنساء من روسيا.

■ قال مؤلف سيرة جديدة حول الفنان التشكيلي الهولندي فينسنت فان كوخ من المرجح أنه لم ينتحر كما يعتقد، بل قُتل. وقد وصل المؤلف إلى هذا الاستنتاج بعد عشرة أعوام من الدراسة والبحوث شارك فيها أكثر من عشرين مترجماً وباحثاً.

■ سجل في باريس مؤخراً، سعر قياسي جديد لأحد أعمال الفنانة البرتغالية مارياداسيلفا، مع بيع لوحة زيتية لها بسعر تجاوز مليون ونصف المليون يورو. والفنانة صاحبة اللوحة، هي عضو في مدرسة باريس، وقد أقامت في العاصمة الفرنسيّة في خمسينيات القرن الماضي، وتعتبر من أهم رسامي الفن التجريدي في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

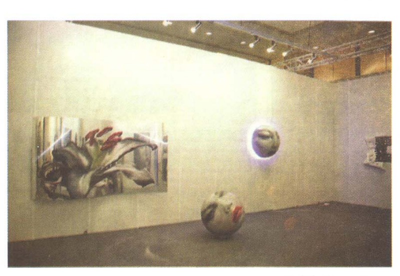
■ شهدت صالة مغبغب للفنون في بيروت الذي استمر حتى 2011/11/25 معرضاً للفنانة التشيليّة أندريا كارينو حمل عنوان (خلف المرآة) ضم سبع عشرة لوحة.



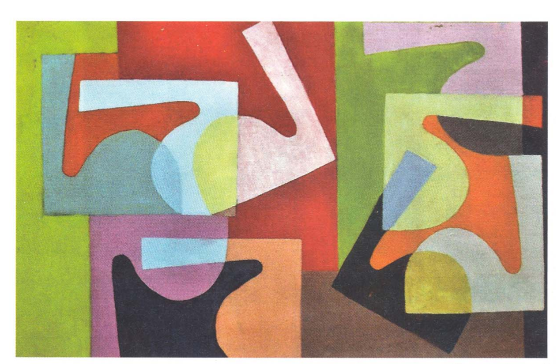
مربك أميني



معرض ميناسارت



معرض مدية وثقافة



نعمت علي بوصيال

■ باعت صالة مزادات سوذبي مؤخراً أعمالاً لفنانين من المدرسة الانطباعيّة الحديثة بمبالغ تجاوزت 200 مليون دولار تصدرتها لوحة للفنان النمساوي غوستاف كُليمت مقابل 40 مليون دولار. وبالمقابل فشلت تحفتان للفنان الفرنسي إدغار ديغا والرسام الأسباني بابلو بيكاسو في إيجاد من يشتريهما في مزاد دار كريستيز بنيويورك.

■ شهدت صالة (رانينغ هورس) للفنون في العاصمة اللبنانية بيروت خلال شهر تشرين الثاني 2011 معرضاً للفنانة التشكيليّة الإيرانيّة مريم أميني حمل عنوان (خواطر الصمت).

■ شهد مركز (برجمان) في دبي خلال شهر تشرين الثاني 2011 معرضاً ضم مجموعة متميزة من المخطوطات والابتكارات والأعمال الفنيّة التي أبدعها الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي أبرز فناني عصر النهضة.

■ شهدت صالة (كوادرو) للفنون في دبي مؤخراً، معرضاً مكرساً لفن (الكولاج) شارك فيه عشرة فنانين عرب وأجانب.

■ شهدت فيلا عودة في بيروت مؤخراً، معرضاً حمل عنوان (تحية إلى جوريبي فردي مجد موسيقى الريزو ريجمينتو) وذلك تحية لهذا الموسيقي الإيطالي في الذكرى الـ 150 لتوحيد إيطاليا. ضم المعرض أعمالاً فنيّة حملت تواقيع فنانين عالميين.

■ شهد متحف اللوفر في العاصمة الفرنسية باريس مؤخراً، معرضاً لأعمال السجناء المحكومين سنوات طويلة والمستوحاة من الأعمال الفنيّة المشهورة والتي تعرفوا إليها من خلال مبادرة المتحف الباريسي لعرض أبرز اللوحات العالميّة في معرض أقيم في سجن بوسني في باريس في وقت سابق.

■ شهدت صالة الفن في العاصمة الاستراليّة سيدني يوم 2011/11/12 معرضاً للفنان الأسباني الشهير بابلو بيكاسو هو الأول من نوعه في أستراليا. ضم المعرض أعمالاً متنوعة تعود لأكثر من مرحلة في تجربته وقد تم استعارتها من متحف بيكاسو الوطني في باريس.

■ بعد إعداد استمر خمس سنوات كاملة، انطلقت مؤخراً فعاليات أكبر معرض في التاريخ لأعمال فنان عصر النهضة الإيطالي ليوناردو دافنشي وذلك في صالة الفنون الوطنيّة البريطانيّة.

■ شهدت صالة (كاربون12) في دبي خلال شهر تشرين الثاني 2011 معرضاً للفنانة التشكيليّة الإيرانيّة غزال إحدى رائدات فن الفيديو والأداء حمل عنوان (الجغرافية السياسيّة للجذور: الأرض الحرام).

■ تلقى المتحف البريطاني هدية غير عادية هي مجموعة كاملة تضم 100 من أعمال الفنان العالمي بابلو بيكاسو لم يسبق عرضها في الأماكن العامة بقيمة 1.5 مليون دولار. قدم الهدية أحد كبار رجال الأعمال المعجبين بالمتحف البريطاني، وتكريماً لذكرى والده الذي توفي في العام الماضي، والأعمال الهدية، رسمها بيكاسو ما بين عامي 1930 و1937 وتعد واحدة من أغلة المجموعات الفنيّة في القرن العشرين.

■ شهدت صالة (آرت سليكيت) في دبي مشاء 2011/11/29 معرضاً فنياً ضم إبداعات أكثر من 22 فناناً تشكيلياً هندياً حمل عنوان (مكان تحت الشمس).

■ عاشت مدينة لندن منذ التاسع عشر من تشرين الثاني 2011 وحتى الخامس من شباط 2012 حدثاً استثنائياً فنياً لم يتكرر منذ القرن الخامس عشر، حيث تجمعت تحت سقف الصالة العالميّة معظم اللوحات الأصليّة لرائد رسامي عصر النهضة الإيطالي

ليوناردو دافنشي (1452 - 1519).

■ شهد متحف الديكور والفنون الشعبيّة في موسكو للمرة الخامسة على التوالي معرضاً للمنحوتات الفنيّة الزجاجيّة بعنوان (الزجاج الفان 2011) ضم العشرات من القطع الزجاجيّة المنحوتة من مختلف الأحجام والأشكال.

■ طرحت صالة سوثبي الفرنسية للمزادات يوم 2011/12/8 لوحة نادرة للرسام السوريالي التشيلي (رويرتوماتا) تحمل عنوان (المشنوق) والتي رسمها عام 1942. وهذه اللوحة ظلت لفترة طويلة ضمن مقتنيات متحف الفن الحديث في نيويورك قبل أن تُسلم إلى صاحبها الأصلي الذي احتفظ بها لمدة 40 عاماً. تعكس اللوحة الفن السوريالي، خاصة بالنسبة للوجوه ويقدر ثمنها بنحو 1،5 مليون يورو.

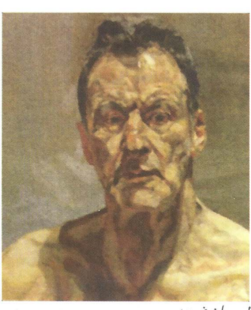
■ عُثر مؤخراً على لوحة لفنان غير معروف، وبعد الكشف عليها بالأشعة السينية تم التعرف أنها للفنان الهولندي (فان راين رامبرانت) واسم اللوحة هو (العجوز ذو اللحية) ويرجع تاريخها إلى العام 1630.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء الأربعاء 2011/12/14 معرضاً لخمس فنانات تشكيليات روسيات هن: فاندا لشنوفا، سفيتلانا ميرو، فكتوريا سمروفا، اينه هايو، ايرينا ايسا.

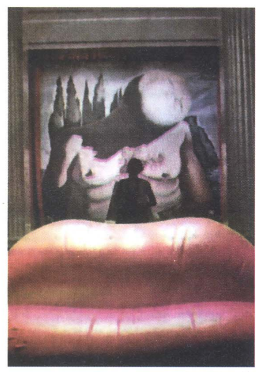
■ بعد ثمانين عاماً، عادت ثماني جداريات رسمها العام 1931 الفنان التشكيلي المكسيكي المعروف (دييغو ريفيرا) في إطار معرض يستمر حتى أيار 2012 يُقام تحت عنوان (جداريات من أجل متحف الفن الحديث) ويتضمن رسوماً وأرشيفاً مرتبطاً بزيارة (ريفيرا) لمدينة نيويورك بين عامي 1931 و1932.

■ ذكرت التقارير أن خبيرين بشؤون الفن استقالا من عضوية اللجنة الاستشارية الدوليّة لمتحف اللوفر إثر خلاف حول إجراء أعمال صيانة وترميم للوحة (العذراء والطفل يسوع مع القديسة آن) للفنان المعروف ليوناردو دافنشي. الخبيران هما: سيغولين بيرغيون لانغلي، وجان بيير كوزان وقد اعترضا على تلميع هذه اللوحة التي يبلغ عمرها 500 عام.

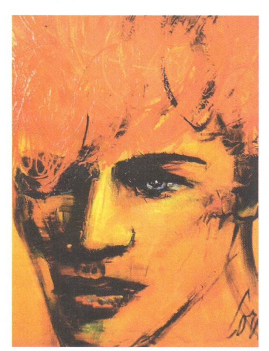
* * *



لوسيان فرويد



دالي في موسكو



جوهان كورنو

.. الأخيرة ..

المزاج الشعبي هو ما يمكن تسميته بأكاديميّة الفنون المجهولة الموجودة في الحياة الشعبيّة، والمدارة من قبل أساتذة كبار هم: الفنانون الشعبيون، والحرفيون الماهرون الذين تعاقبوا على محترفاتها، وفق قانون التوريث. أي انتقلت إليهم هذه المهمة، من أجدادهم وآبائهم الذين كانوا يمارسونها ، وبالتالي لا بد أن يقوم المعاصرون منهم، بتوريثها إلى أبنائهم وأحفادهم، الأمر الذي يوفر، وبشكل دائم، أعضاء هيئة تدريسيّة جدد، لهذه الأكاديميّة التي لم تتوقف عن الإنتاج، ولا يمكن أن تتوقف، بوجود كل هذا العدد الكبير من الزبائن المحليين والخارجيين، الراغبين باقتناء منتجاتها الملونة: خامة، ومادة، وشكلاً، ووظيفةً، وقيماً فنيّة وجماليّة وتعبيريّة، الأمر الذي يؤكد أن (أكاديميّة الأحاسيس النقيّة) قادرة على أن تنافس (الأكاديميّة المنهجة) في الإنتاج، واستقطاب الزبائن، بل وسرقة خريجيها، بدليل تحول عدد كبير من الفنانين التشكيليين، والمثقفين الأوروبيين، إبان التحولات المفصليّة في المجتمع الأوروبي، عقب الثورة الصناعيّة، والحروب العالميّة التي عصفت بهذا المجتمع، من محترفات (الأكاديميّة الإغريقيّة الرومانيّة) و(أكاديميّة عصر النهضة) إلى محترفات (أكاديميّة المزاج الشعبي) التي تعرفوا عليها، نتيجة حالة الملل والبطر التي ولدتها، مرحلة ما بعد الثورة الصناعيّة، والحروب العالميّة، وتالياً، رغبتهم بالانعتاق من هذه الحالة، ومن المألوف والمكرور في ثقافتهم وفنونهم، ليجدوا أنفسهم وجهاً لوجه، مع طيف واسع من الشعوب التي تخلفت عن اللحاق بثورتهم الصناعيّة والتكنولوجيّة، وتمثلها كما يجب، لكنها لم تتخلف، عن اجتراح إرثها الحضاري، وإبقاءه في محرك الحياة اليوميّة.

لقد شكّلت حياة وعمارة وفنون وثقافة الأمم النامية، مادة ثرة ومدهشة، لأبصار وبصائر المثقفين والفنانين الأوربيين، فاندفعوا نحوها بعقولهم وأحاسيسهم وخبراتهم، فكانت الحداثة التي لا تزال تتفاعل وتتوالد، في الحيوات الثقافيّة العالميّة، مميطةً اللثام، عن اتجاهات ومدارس جديدة، تطول غالبية وسائل وأدوات التعبير، في الفنون الإبداعيّة المختلفة، لا سيما منها الفنون البصريّة المهيئة أكثر من غيرها، للتجاوب مع الابتكارات والإضافات الجديدة، على صعيد المواد والصيغ التي تتخذها للتعبير عن هواجس الإنسان المعاصر.

من أهم وأبرز خصائص ومقومات الفنون التي انداحت من محترفات أكاديميّة المزاج الشعبي، تماهي المادي والمعنوي فيها. فهي رد على البيئة والأفكار والمعتقدات والمناخ السائد، وفضاء رحب، لتحليق الروح، وطرب الأحاسيس، ونشوة العواطف التلقائيّة الصادقة: غير المدجنة، أو المعطوبة، أو المقولبة.

■ أمين التحرير